

UNIVERSIDAD DE CUENCA



FACULTAD DE ARTES

CARRERA DE ARTES ESCÉNICAS: TEATRO DANZA

“ESPECTADOR VS. EJECUTANTE: INDICIOS DE UN TEATRO RELACIONAL SEGÚN ARAGÓN PIVIDAL”

Tesina previa a la obtención del Título de Licenciatura en Artes
Escénicas: Teatro Danza

AUTOR:

ANDRES RIGOBERTO ORDÓÑEZ MATUTE
C.I. 0105613079

DIRECTORA:

CONSUELO MALDONADO TORAL
C.I. 1704977824

CUENCA –ECUADOR

DICIEMBRE, 2017

RESUMEN

El presente trabajo es un análisis sobre la construcción y el funcionamiento del Dispositivo Escénico *Espectador Vs. Ejecutante: Indicios de un Teatro Relacional*, bajo la propuesta de Agustina Aragón Pividal en su libro *La renovación de la escena tras el relevo del paradigma narrativo por el nuevo teatro posdramático: teatro discursivo, teatro asociativo y teatro relacional* (2014). El objetivo de esta investigación es mirar la nueva relación entre el producto escénico y el público, en la cual el espectador se convierte en un cosujeto- creador de la obra, mediante su accionar en el acontecimiento escénico. Todo esto dado por un cambio en la convención de la escena teatral tradicional, hacia un nuevo espacio en el cual se han franqueado las fronteras entre la audiencia y la obra.

Para el estudio de la teatralidad y el cambio de convención en la ficción entre el público y la obra se toma a Óscar Cornago en *¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la Modernidad* (2005). Así como para la construcción espacial del dispositivo, se toma como formato el rectángulo, y para esto nuestro referente es Ramón Griffero en *La Dramaturgia del Espacio* (2011)

Todos estos autores, conjugados a la práctica escénica como tal, buscan la construcción de un dispositivo, que sirva como un instrumento capaz de producir un acontecimiento de carácter escénico y relacional, que se mantiene en un constante proceso de elaboración tanto de comportamientos como de relaciones entre los participantes y el ejecutante.

PALABRAS CLAVES

TEATRO RELACIONAL, DISPOSITIVO ESCÉNICO, COSUJETO

ABSTRACT

The present work is an analysis on the construction and operation of the performance device *Espectador Vs Ejecutante: Indicios de un Teatro Relacional*, according to the proposal of Agustina Aragón Pividalin in her book called *La renovación de la escena tras el relevo del paradigma narrativo por el nuevo teatro posdramático: teatro discursivo, teatro asociativo y teatro relacional* (2014). The objective of this research is to look at the new relationship between the theatrical product and the public, in which the spectator becomes a co-subject creator of the work, through its action in the performative event. All this is due to a change in the convention of the traditional theatrical scene, towards a new space in which the boundaries between the audience and the art work are crossed.

For the study of theatricality and the change of convention in the fiction between the public we use Oscar Cornago's work in *¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la Modernidad* (2005). And for the spatial construction of the device where the rectangle is taken as the format, we apply Ramón Griffero's study in *La Dramaturgia del Espacio* (2011).

All these referents, combined with the performance practice as such, seek the construction of a device, which serves as an instrument capable of producing an event of a theatrical and relational nature, which is maintained in a constant process of development of both behaviors and relationships between the participants and the performer.

KEY WORDS

RELATIONAL THEATER, PERFORMANCE DEVICE, CO-SUBJECT

ÍNDICE GENERAL

DEDICATORIA.....	9
AGRADECIMIENTO.....	10
INTRODUCCIÓN.....	11
CAPÍTULO I: ANÁLISIS DE LA PROPUESTA DEL TEATRO RELACIONAL DE AGUSTINA ARAGÓN PIVIDAL, CONJUGADO CON LA MIRADA DE ÓSCAR CORNAGO SOBRE LA TEATRALIDAD.....	15
1.1 Cornago y la teatralidad, para un cambio de la convención tradicional entre el intérprete, la obra y el público.....	15
1.2 Teatro Relacional de Aragón Pividal dentro de la propuesta Espectador Vs. Ejecutante.....	18
1.3 Principios Estéticos y Recursos de la Composición en el Teatro Relacional.....	21
CAPITULO II: CONSTRUCCIÓN DEL DISPOSITIVO, ESPECTADOR VS. EJECUTANTE: INDICIOS DE UN TEATRO RELACIONAL.....	25
2.1 Espacialidad del rectángulo: cambio de rol del espectador dentro de la escena relacional.....	25
2.2 Transición del Guión de Momentos a la Dramaturgia del Dispositivo, bajo los Principios Estéticos y Recursos de la Composición del Teatro Relacional.....	31
CAPÍTULO III: ANÁLISIS DEL DISPOSITIVO ESCÉNICO PRESENTADO “ESPECTADOR VS. EJECUTANTE: INDICIOS DE UN TEATRO RELACIONAL, BAJO LA ESTRUCTURA DRAMATÚRGICA.....	44
3.1 Análisis de la Estructura Dramatúrgica dentro del Dispositivo Escénico.....	44
3.1.1 BIENVENIDA.....	44
3.1.2 OBSERVANDO AL COSUJETO: UN MOMENTO DE TRANSICIÓN.....	47

3.1.3 TEXTO DE LA FRAGILIDAD: INDICIOS DE UNA FRAGILIDAD ESCONDIDA Y DE LA POSIBLE SALIDA.....	50
3.1.4 TEXTO NO DICHO: MATERIAL DERIVADO.....	52
3.1.5 DANZA DE LA MIRADA: LA PELOTA QUE VIAJA POR EL ESPACIO Y DEL UNO AL OTRO.....	54
3.1.6 MARIONETA: LA TRANSFORMACIÓN DEL JUEGO.....	56
3.1.7 IMITACIÓN: COMO UN MOMENTO QUE REAPARECE PARA LA TRANSICIÓN.....	59
3.1.8 PRIMERA RUPTURA DEL RECTÁNGULO: REGLA DEL SALTO Y LA DANZA.....	60
3.1.9 CAMINATA DEL INOCENTE: REGLA DE INGRESO.....	62
3.1.10 NUEVA TRANSICIÓN, EL MOMENTO DE CONSEGUIR LA SILLA.....	64
3.1.11 CÓDIGO DEL LADRIDO: MONÓLOGO DEL LADRIDO.....	66
3.1.12 ESPERA.....	67
3.1.13 SECRETO.....	69
3.1.14 SEGUNDA RUPTURA: LA DANZA DEL RECTÁNGULO Y EL NUEVO INGRESO.....	71
3.1.15 TEXTO DE LA FRAGILIDAD Y LA CONFESIÓN.....	72
3.1.16 SACAR A UNO DE LOS COSUJETOS DEL ESPACIO O A VARIOS.....	75
3.1.17 FINAL: EL APLAUSO COLECTIVO.....	76
3.2 Conclusiones de la Experiencia: Momentos que no pasaron.....	77
CONCLUSIONES.....	84
BIBLIOGRAFÍA.....	88
APÉNDICES.....	89
Apéndices A GUION DE MOMENTOS.....	89
Apéndice B DRAMATURGIA DEL DISPOSITIVO.....	90
Apéndice C Video 1 de la presentación “Espectador Vs Ejecutante: Indicios de un Teatro Relacional”.....	91
Apéndice D Video 2 (detalles) de la presentación “Espectador Vs Ejecutante: Indicios de un Teatro Relacional”.....	92

TABLA DE ILUSTRACIONES

1 El formato de Rectángulo en el Dispositivo	27
2 El Rectángulo a l Diagonal.....	29
3 Reconstrucción del Espacio.....	30
4 Instantes del Dispositivo	33
5 El Ejecutante	36
6 Momentos del Dispositivo.....	42
7La Bienvenida	45
8Observando al Cosujeto.....	49
9 Indicios de una Fragilidad	51
10 La Caída de la Silla	52
11 El Texto no dicho	53
12 La Danza de la Mirada	54
13 El Ganar la Silla	56
14 La Marioneta	57
15 El Hilo se difumina de la Marioneta.....	58
16 La Imitación y la Ruptura de la acción.....	59
17La Primera Ruptura del Rectángulo	62
18 La Caminata del Inocente	63
19 La regla de Ingreso	64
20 Una Nueva Transición: Conseguir la Silla nuevamente	65
21 El Código del Ladrado	67
22 La Espera.....	68
23 Oposiciones en el Espacio	69
24 El Secreto	70
25 El Abrazo	71
26 La Segunda Ruptura	72
27 La Confesión	73
28 El Abrazo Colectivo	74
29 El Poncho-Bebe	74
30 El ingreso.....	75
31 Salida del Rectángulo de los Cosujetos.....	76
32 El Aplauso	77

TABLA DE TABLAS

1 Tabla de Bloques del Dispositivo Espectador Vs. Ejecutante.....	79
-------------------------------------------------------------------	----



Universidad de Cuenca



Universidad de Cuenca.

Cláusula de licencia y autorización para publicación en el Repositorio Institucional

Andrés Rigoberto Ordoñez Matute en calidad de autor/a y titular de los derechos morales y patrimoniales del trabajo de titulación "ESPECTADOR VS. EJECUTANTE: INDICIOS DE UN TEATRO RELACIONAL", de conformidad con el Art. 114 del CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN reconozco a favor de la Universidad de Cuenca una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra, con fines estrictamente académicos.

Asimismo, autorizo a la Universidad de Cuenca para que realice la publicación de este trabajo de titulación en el repositorio institucional, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Cuenca, 04 de Diciembre del 2017

Andrés Rigoberto Ordoñez Matute

C.I: 0105613079



Universidad de Cuenca

Cláusula de Propiedad Intelectual

Andrés Rigoberto Ordoñez Matute autor/a del trabajo de titulación "ESPECTADOR VS. EJECUTANTE: INDICIOS DE UN TEATRO RELACIONAL", certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor/a.

Cuenca, 04 de Diciembre del 2017

A handwritten signature in blue ink, reading "Andrés Rigoberto Ordoñez Matute", written over a horizontal line.

Andrés Rigoberto Ordoñez Matute

C.I: 0105613079

DEDICATORIA

A mi marinera de luces, a esa estrella que hoy está en el universo y junto a ella, un picaflor y una mariposa, y no puedo dejar de lado a todos esas luces que conocí y que hoy, por alguna razón ya no están, pero que aún siguen brillando en mi corazón. Dedico esto a mi Mami Isabel y mi Papi Beto, que son aquellas estrellas que me han sabido guiar para escoger mi camino, para entender que la vida es tan solo un paso, pero un paso en el cual uno debe ser feliz, ellos siempre enseñándome el verdadero sentido de la vida a su forma, siempre enseñándome a creer en mí como ser humano, entendiendo que mi felicidad siempre está ahí... enseñándome a abolir los obstáculos de una falsa realidad para poder construir un mundo en el que yo quiero vivir, dándome fuerza para cumplir mis sueños y ser la persona que yo quiero ser.

Dedico esto, a aquellos seres que hoy no están, y a los que están también, sin ellos no habría estado aquí, son muchas las huellas que me han marcado, algunas muy fuertes y otras se han desvanecido por completo. Dedico esto a los amigos que desde mi infancia hasta la época me han sostenido o que me sostuvieron en su momento. Dedico esto a mi hermano y su instinto paternal hacia mí. Dedico esto a mis otras 3 mamás, que aún siguen preocupándose por mí a pesar de que soy un “adulto”. Dedico esto a mi mejor amiga por ser mi ángel en esta vida. Dedico esto a mi mejor amigo, porque a pesar de que no lo vea mucho, siempre será el amigo que quiero tener. Dedico esto a mis 8 para siempre, y su danza y su amor hacia el arte. También les dedico esto a mis amigos de la U, que son los que han visto al Riggo en una metamorfosis descomunal. Dedico esto a aquellas personas y maestros que me han hecho crecer y con los cuales tengo una gratitud enorme. Dedico esto a aquellos amores que han sido mis fugas, y a aquellos extraños que ni su nombre recuerdo.

Dedico esto a aquellas personas que hoy están inmersas en alguna coreografía, pintando algún cuadro, esculpiendo alguna forma, ensayando un instante más aquella música que tanto les cuesta, aquellos que están construyendo el arte a su manera, que están rompiéndose y rompiendo lo que son, a aquellos que no se hacen los sordos o mudos, a aquellos que no miran a esto como una competencia, sino como un lugar para construirse y construir. Dedico esto a todos los artistas que algún día pensaron en renunciar y que a lo mejor lo hicieron, pero que están cambiando el mundo a su manera, a aquellos que están cambiando el mundo de un extraño sin esperar nada a cambio. Hablando de eso, dedico esto a aquellos seres humanos que se han olvidado, quienes eran, y por cierto quiero dedicar esto al Riggo que algún día fui, y al que seré también.

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer primeramente a Dios, por darme la posibilidad de cumplir mis metas, y por darme a fuerza en este transcurrir. Agradezco a mis padres, a mi madre Isabel que desde el cielo me está cuidando y dándome su amor, así como a mi padre Rigoberto que esta acá conmigo en la tierra, ellos han sido los pilares fundamentales en todo, tanto en lo profesional como en lo personal. Gracias a ellos y a mi familia, por el soportar al Rigo, cuando tenía presentación, cuando se estresaba, cuando se emocionaba, cuando les molestaba, cuando estaba en las que podía estar. Gracias a mi Hermano, que ha sido mi camarógrafo en todo el transcurso de la carrera, a pesar de que somos muy diferentes, su ser me hace crecer siempre

Agradezco de igual forma a mi directora Coco Maldonado, que no solo ha sido la responsable de guiar mi trabajo de titulación, sino también ha sido un norte muy grande en mis años de estudio en la carrera, su conocimiento me han enseñado a mirar el arte, desde una experiencia muy linda. Quiero Agradecer mis amigos del curso de la U: Xime, Garde, Synnove, Fran, Vero, Toño, Fabi que han sido los que con su estar me han enseñado tanto y con los cuales he dado grandes luchas durante la carrera. También Agradezco a mis Theatrum, que han sido mis seres especiales, a mi Tati, Fabi, Emi, Maite, Pris, Cindy, Kyra y Dani y por su confianza en mi vida. Agradezco a cada uno de los maestros y personas que han sido referentes para mi formación artística y a aquellos conocidos y desconocidos que de alguna otra forma hemos terminado vinculados en este medio.

INTRODUCCIÓN

La presente investigación nace como un interés personal que se desarrolla a partir de las cátedras de Taller de Laboratorio Escénico II y Laboratorio de Creación Escénico, así como su relación con insumos teóricos obtenidos en Investigación Artística I y II durante mis estudios realizados en la Carrera de Danza Teatro en la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca. Dicha investigación se construyó en la práctica y en la mirada del hecho escénico como tal. Su objetivo era la creación de productos, ejercicios y experiencias de carácter performativo o escénico, que se enriquecieron y adquirieron un cuerpo mediante la teoría y la investigación escrita.

Nuestro interés se ha basado en mirar las nuevas y posibles relaciones que existen entre el intérprete-creador, la obra y el público, a partir de la construcción de un dispositivo escénico que vincule el accionar del espectador dentro de la escena y por lo tanto junto a ella. Así como, la elaboración de relaciones y comportamientos subjetivos que se dan debido al cambio de convención de la escena teatral tradicional hacia un nuevo espacio en el cual se han franqueado las fronteras entre la obra y la audiencia. Si hablamos de un dispositivo es importante reconocer que el mismo está constituido por mecanismos y elementos de diversas naturalezas que se constituyen para formar y funcionar como un todo. En este caso, para el desarrollo del mismo se toma como un referente primordial el Teatro Relacional que nos propone Agustina Aragón Pividal.¹

La Propuesta de Aragón comienza a mirarse como un nuevo y posible paradigma que surge en nuestra actualidad, debido a que algunos de los nuevos intereses de parte de creadores e investigadores apuntan hacia el lugar del espectador y las múltiples posibilidades de creación, que él mismo es capaz de dar con su accionar dentro de las composiciones escénicas actuales. Pero esto no quiere decir que la construcción de la obra se deja de lado, sino más bien la misma es capaz de introducir al público hacia un elemento participativo y constructor del acontecimiento escénico como tal, ampliando su experiencia y generando la oportunidad de encontrar nuevos tipos de

¹ Agustina Aragón, profesora de dirección escénica en la RESAD (Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid)

relaciones y convenciones. Por lo tanto, el creador-investigador debe indagar las nuevas formas, metodologías y procesos que llevará a cabo para la construcción de este tipo de dispositivos.

En esta investigación, para analizar la naturaleza y funcionamiento de los elementos que permitieron la producción del dispositivo *Espectador Vs. Ejecutante: Indicios de un Teatro Relacional*, se tomó el análisis realizado por Aragón Pividal, denominado *La renovación de la escena tras el relevo del paradigma narrativo por el nuevo teatro posdramático: teatro discursivo, teatro asociativo y teatro relacional*. Este referente nos enfoca la mirada hacia el Teatro Relacional a partir de un trabajo de sistematización de los paradigmas escénicos (Narrativo, Discursivo, Asociativo). Dentro de esta visión podemos darnos cuenta que la ontología de la obra se ha trasladado a una ontología de la espectador, donde las preguntas dejan de hacerse sobre la obra en sí y más bien pasan a mirar al público como este lugar de investigación, y junto a él, la noción de construcción de una obra que genere relaciones y comportamientos, dando el lugar al espectador de cosujeto-creador del producto conjuntamente con el ideador o ejecutante

En el Capítulo I, se observará el Análisis de los Principios Estéticos y Recursos de la Composición en el Teatro Relacional de la propuesta de Aragón Pividal, conjugados a la mirada que nos da Oscar Cornago sobre la teatralidad con respecto a este planteamiento. Usamos a Cornago ya que propone que la teatralidad nace en la mirada del otro, cuando los elementos de la composición, empiezan a relacionarse y a generar sentidos, bajo una convención establecida entre el intérprete, espectador y obra, dentro de la ficción. Debido a esto, el que observa le da un sentido teatral a alguien o algo que está siendo observado y que, a su vez, está realizando algo en ese justo momento, la misma deviene de una serie de configuraciones sociales, políticas y culturas que se encuentran implícitas en dicha sociedad. En este caso al no existir una fabulación o narración previa, el espectador es un elemento capaz de producir significados y sentidos en el otro, mediante su accionar.

En el Capítulo II, podemos mirar la construcción del dispositivo escénico *Espectador Vs. Ejecutante: Indicios de un Teatro Relacional*, bajo algunos de los Principios Estéticos y Recursos

de la Composición que se mencionan en el Teatro Relacional y ligado al análisis del espacio propuesto con formato de rectángulo y para esto nuestro referente es Ramón Griffero².

Griffero en *La Dramaturgia del Espacio*, nos menciona que los seres humanos y que todo en nuestra vida se encuentra enmarcado por la figura del rectángulo. Este rectángulo se coloca como un formato que encuadra nuestra mirada, por lo tanto las nociones, ideas y percepciones de nuestra vida están vinculados a esta forma geométrica, este encuadre no solo nos marca una percepción visual sino también permite construir un lugar alterno. En donde a momentos la realidad y la ficción se desvanecen, por los comportamientos de los miembros que lo habitan, generando todo un mundo de relaciones, de afecciones y de percepciones, es decir las subjetividades y las formas de accionar empiezan a desarrollarse, aparecer y a mutar. Por lo tanto este momento global de espacio y tiempo (el rectángulo) abarca una serie de configuraciones sociales, culturales, políticas de cada uno, un espacio que se contiene delimitado por líneas, un espacio que revela intereses, un micro-universo de relaciones humanas. Este traspaso de fronteras entre público y obra, le da al espectador una experiencia de vivir dentro de una contención, dando como resultado un acontecimiento de carácter procesual e impredecible debido a las subjetividades que dialogan en el lugar.

En un segundo momento podemos ver cómo se construyó el dispositivo performático que fue experimentado durante esta investigación. La primera versión se basó en un *Guión de Momentos*, más tarde se dio paso hacia la *Dramaturgia del Dispositivo*. El primero, fue constituido por momentos que podían o no ser usados por el intérprete, es decir, en búsqueda del nuevo rol activo del espectador, el ejecutante proponía juegos y acciones al público pero estos entraban y salían de manera aleatoria.

Posterior a esto se recuperó el material con el objetivo de construir una dramaturgia capaz de sostener este tránsito del sujeto y el cosujeto en la escena, mediante el planteamiento de una nueva hipótesis, ligada a la noción de fragilidad, que le dio una intención clara al ejecutante y permitía focalizar la atención de los cosujetos. Los materiales recuperados (sonoro, espacial, mental,

² Ramón Griffero Sánchez es un dramaturgo y director teatral chileno, uno de los más destacados de su país. Es considerado figura emblemática del teatro nacional durante la década de los ochenta.



corporal) están sometidos a metamorfosis y la escena se construye mediante una línea de acción donde los elementos sufren configuraciones y reconfiguraciones constantes, así como lecturas nuevas desde la noción externa e interna. En este caso el mismo ejercicio pasa a convertirse en un dispositivo escénico donde se establece una dramaturgia para el accionar del sujeto y del cosujeto, es decir, existen momentos que deben atravesarse bajo una dramaturgia establecida.

Finalmente en el Capítulo III podemos ver un análisis sobre el Dispositivo Presentado: *Espectador Vs. Ejecutante. Indicios de un Teatro Relacional* bajo la estructura dramática y las conclusiones con respecto a la experiencia presentada. En el cual se desglosa cada uno de los bloques y de las partes para reconocer su naturaleza, su objetivo, y el resultado generado por el público, todo esto siguiendo la línea de desarrollo propuesta en el dispositivo. La Dramaturgia del Dispositivo nos da la posibilidad de encontrar ejes y nociones que permiten elaborar los resultados dentro de este producto, es importante reconocer que el público es uno de los factores esenciales para el desarrollo de este evento, por lo tanto la amplia variedad de subjetividades permitirá devenir en resultados más bastos y cargados de información.

CAPÍTULO I

ANÁLISIS DE LA PROPUESTA DEL TEATRO RELACIONAL DE AGUSTINA ARAGÓN PIVIDAL, CONJUGADO CON LA MIRADA DE ÓSCAR CORNAGO SOBRE LA TEATRALIDAD

1.1 Cornago y la teatralidad, para un cambio de la convención tradicional entre el intérprete, la obra y el público

La cultura dentro de cada sociedad tiene su propia forma de desarrollarse e irse configurando, según las necesidades y requerimientos de los grupos sociales, tomando en cuenta que en el mundo existen diversas realidades que siempre están cambiando, pero que cada una, está sujeta a su propia ideología. Es decir la cultura está asociada en sí a el conjunto de saberes, creencias y modelos de conducta de un grupo social, conteniendo los medios materiales que usan sus miembros para comunicarse entre sí y resolver sus necesidades de todo tipo. (Cornago, 2005)

En la época de la Modernidad surgieron grandes cambios, avances tecnológicos, transformaciones en las formas de pensamiento, la sociedad del consumo, la producción en masa etc., pero hasta la época las problemáticas encontradas se han seguido profundizando, por lo tanto todos estos hechos han sido potencializadores sobre lo que podría definirse como teatralidad. (Cornago, 2005)

La cultura juega un papel esencial dentro de esta posible definición, es decir dentro de cada población existe un sentido de la teatralidad, la misma se irá conformando por los sistemas sociales dentro de la colectividad, esto se refiere a que no es una definición permanente sino que será variable según el contexto en donde este.

La teatralidad inherente a las ceremonias sociales, actos políticos, encuentros populares, así como a la construcción de las identidades y las estrategias de comunicación de los medios de masas, como la radio, el cine, la televisión o Internet, nos muestra la cantera de la que la

escena teatral toma sus lenguajes; no en vano, el teatro es el único medio que, al carecer de un lenguaje exclusivo y propio, ha de tomar sus códigos de aquellos que le ofrece la cultura en la que se desarrolla (Cornago, 2005, p. 2)

La importancia radica en que la teatralidad se encuentra plasmada en todo lado, principalmente en la cultura como un medio para poder identificarla, como por ejemplo el uso de las vestimentas o indumentarias. Así como en las diversas formas de comportamiento, que permiten asumir roles, pero que tan solo son indicios de lo teatral, porque primero no es un hecho ficcional dado por una convención ante el espectador, es decir no hay un acuerdo previo a la ficción del que mira y el que es observado. Además, porque en el cotidiano es una forma de comportamiento mientras que en el teatro se puede dar una reconstrucción de dicho comportamiento tomado de lo real, o de su abstracción.

Cornago (2005) plantea que la teatralidad se forma en la mirada del otro, es decir cuando todos los elementos colocados en la puesta en escena, comienzan a relacionarse y generar sentidos en el público. Los mismos que en el desarrollo de la escena empiezan a establecerse, clarificarse y reconocerse como códigos, los cuales permiten aceptar el convenio establecido dentro de la ficción, y por medio de esto se formará lo que es la teatralidad en mayor o menor grado.

“Podemos definir la teatralidad como la cualidad que una mirada otorga a una persona (como caso excepcional se podría aplicar a un objeto o animal) que se exhibe consciente de ser mirado mientras está teniendo lugar un juego de engaño o fingimiento” (Cornago, 2005, p. 6). Quien observa le dota un sentido teatral a alguien o algo que está siendo observado y que está haciendo algo. En este caso el espectador no solo va a mirar sino a accionar dentro de la propuesta que se plantea.

La teatralidad va adquiriendo su propio significado ante la mirada y por lo tanto viene de una serie de interpretaciones y de configuraciones sociales, políticas y culturales que se encuentran implícitas en dicha sociedad, de cual es parte el espectador y que el mismo las asimila en el ejercicio de ver. Este espectador observa una teatralidad que se encuentra presente en ese momento, y que tiene su duración mientras exista el convenio.

En este caso es importante ver a la teatralidad como este elemento procesual que no termina de



configurarse nunca, porque por lo general siempre es un elemento de aporte. Y es vital recalcar que este es el fundamento del juego que propone esta investigación dentro de la construcción del dispositivo *Espectador Vs. Ejecutante* planteado, sobre el cual el diálogo horizontal entre los colaboradores empieza a crecer y finalmente termina dándole dinamismo al mismo. Es importante llegar a consensos con el público para que éste sea consciente de que forma parte de una ficción, y que el espectador en la misma construya los sentidos necesarios para su propia interpretación.

El hecho teatral se da en la mirada del espectador pero solo existirá en ese instante, es un momento efímero, que cuando se deja de ver, dejará de existir, pero ya habrá quedado en la mente del quien observó.

Cornago (2005) nos coloca a la mirada del otro como uno de los primeros elementos iniciales para empezar a concebir la teatralidad, el segundo es que la teatralidad debe considerarse como un elemento de carácter procesual, y que solo tiene validez o es real mientras se está dando durante el convenio y menciona que la misma nunca se acaba o difumina del todo sino que constantemente se va elaborando y configurando para darle al espectador sentidos ante sus planteamientos. El tercer elemento se asocia el fenómeno de la representación, es decir la ficción que se va a desarrollar. Ahora debemos considerar a la representación como un estado y mientras tanto la teatralidad es la cualidad que se va encontrando en la representación.

La importancia radica en llegar a consensos con el público para que el mismo sea consciente de que es parte de una ficción a la cual se ingresa mediante un convenio de mirar lo que se propone. La teatralidad se termina por configurar en este convenio cuando ya se está en la presentación pública y esta se da en la mirada del espectador. En esta investigación, el dispositivo escénico propone una convención donde el mirar va acompañado del accionar, por lo tanto se establece un convenio distinto al que generalmente se conoce, colocando a la audiencia en un nuevo contexto, en un lugar en el que nuevos códigos aparecen y mediante los cuales los elementos de la composición, el intérprete y el público forman parte de un todo, para construir nuevas formas de entender el hecho escénico.

1.2 Teatro Relacional de Aragón Pividal dentro de la propuesta Espectador Vs. Ejecutante.

El Teatro Relacional que nos propone Agustina Aragón Pividal, empieza a mirarse como un nuevo y posible paradigma que surge en nuestra actualidad, debido a que la ontología de la obra se ha trasladado a una ontología del espectador, donde las preguntas ya no apuntan a la obra como tal sino más bien se coloca la mirada en el espectador y a la forma de cómo construir relaciones subjetivas con él.(Aragón, 2014).

Por lo tanto, ante el surgimiento de este paradigma es importante mirar la nueva relación entre el producto escénico y el público, debido a que no es un teatro que busca narrar, el espectador pasa a ser un elemento que construye significados. Lo esencial de este proceso es el accionar de la audiencia ante el dispositivo propuesto.

De esta manera se le otorga a quien observa un accionar en el acontecimiento escénico y ya no solo el rasgo de mirar, pensar o sentir sino de hoy en adelante de hacer también. Por lo tanto la construcción de algunas de las nuevas propuestas por parte de creadores e investigadores de las artes vivas sitúan su mirada en el acontecimiento escénico o performativo que permite al espectador convertirse en un sujeto participativo del mismo, ampliando su experiencia como público y como cosujeto creador de la obra o ejercicio escénico. Así como la mirada del creador-investigador se dirige hacia las nuevas formas, metodologías y procesos que construyen este tipo de dispositivos.

En este trabajo la propuesta que se plantea, se basa en la construcción de un dispositivo, que sirve como un instrumento para producir un acontecimiento de carácter escénico y relacional, que se mantiene en un constante proceso de elaboración tanto de comportamientos como de relaciones entre los participantes (sujeto y cosujetos).

Dicho dispositivo se origina mediante la construcción de un rectángulo dibujado en el piso que permite contener en su interior a los participantes, como consecuencia de esto, se difuminan y franquean las fronteras del espectador y la obra. Dicha división genera un cambio de espacio y

de intención por parte del público, otorgándole al mismo la experiencia de vivir en un universo ficcional donde las líneas de lo real y verdadero se difuminan por dentro de esa contención.

Nuestro interés dentro de este estudio radica en mirar la relación que tiene el público en este nuevo lugar, debido al cambio de convención en el cual el espectador adquiere un rol de ejecutante /observador (Cosujeto) dentro de la construcción de la escena Relacional, considerando que en nuestro contexto actual el espectador ha dejado de tener un estado pasivo y ha pasado a ser un ente activo en la contemporaneidad.

Lo que se busca analizar son los elementos que nos permiten la construcción de un dispositivo que genere un diálogo directo entre espectador y ejecutante, y a su vez explicar cómo este dispositivo adquiere dos nortes, el primero: un producto expectable por un público externo al dispositivo y por otro que este sea una especie de instrumento para poder construir un acontecimiento que está en constante proceso de elaboración de relaciones y comportamientos entre el sujeto y los cosujetos.

El Arte contemporáneo escénico necesita de nuevas miradas sobre el hecho teatral para poder expandir tanto las relaciones del creador con la obra/ejercicio como con el público. Estas nuevas miradas nos permiten expandir el campo en la investigación y práctica, y ampliar nuestras categorías de estudio para conseguir nuevos conocimientos tanto en el proceso como en la construcción de la escena, a partir de centrar el enfoque sobre el público.

La Universidad y el artista pueden ampliar el campo investigativo sobre la ontología de la escena y el espectador al dialogar con la sociedad y su contexto como tal. Reconocemos que toda obra o ejercicio escénico tiene su grado de relación con el espectador, es evidente que sin el público no pudiera darse la convención del teatro como la conocemos.

Un ejemplo de Teatro Relacional (2012) denominado: *La merienda engorda*, bajo el concepto y realización de Agustina Aragón, Ana Contreras y Juan Pedro Enrile, tuvo lugar en el 7º Encuentro de Teatro Comunitario de la Universidad Autónoma de Madrid (ETC12) en el año 2012. El propósito de dicho teatro era analizar las relaciones existentes y proponer nuevas y posibles formas de crear comunidad, basado en un encuentro en el que la gente asiste para compartir los alimentos mediante acuerdos propios de cada grupo e individualidades. Dicho evento se basa en

una temática que invita a la creación de la noción de comunidad mediante la idea de justicia en la distribución equitativa de los alimentos entre los miembros.

Por ejemplo las construcciones actuales de Danza en la Calle de Sandra Gómez Navas (Cuenca) dentro del *Proyecto Habit-ANDO* (2017) sitúan su mirada ya no solo en el acto coreográfico de la danza, sino más bien dichas propuestas tienen rasgos apegados a una construcción de naturaleza relacional. Donde las mismas se basan en habitar el lugar y construir a partir del mismo, no solo desde un enfoque espacial sino desde un adaptarse al medio y a la gente que habita en él y a sus alrededores. Esto ha permitido generar relaciones con los habitantes y transeúntes que se encuentran antes y durante las propuestas es decir se entablan diálogos para que la gente desde su estar contribuya a la construcción de la danza.

En otro ejemplo, tenemos la obra “Se mira y no se toca” (2015) del Grupo Theatrum (Cuenca), la cual se presentó con una naturaleza performativa, en la misma se buscó diluir el espacio y la distancia que se tiene entre el espectador y el bailarín, mediante una estructura coreografía que se desvanecía en la repetición y el tiempo. En este acontecimiento se logró que el público a momentos deje de lado esta separación espacial y que su intención sea la de relacionarse con la danza propuesta, por lo tanto el acto danzario deja de ser un momento de apreciación y pasa a convertirse en un canal para el diálogo del bailarín y el público. El espacio y la intención se modifican con el fin de que el espectador se vea envuelto en medio de la danza.

En esta propuesta lo que se construye es un dispositivo que sirva de instrumento para sacar a flote comportamientos y relaciones subjetivas, que no son predecibles por parte del ejecutante y realizados a partir del material propio de cada individuo: su subjetividad en acción, y por lo tanto este acontecimiento escénico nos permite movilizar la mirada del espectador tanto desde el lugar del que acciona como el del que mira.

El Preguntarse cómo construir un acontecimiento, que sea apto para producir niveles de relaciones y comportamientos, que sean capaces de mostrarnos los intereses y la condición humana que se construye y atraviesa dentro de este rectángulo, es lo que nos interesa mirar. El rol del espectador que pasa a ser un cosujeto en esta nueva escena y el del ejecutante proponen constantemente instaurar la lógica que nace dentro de este contendor, una lógica no premeditada

sino más bien construida en el momento por los colaboradores que hayan decidido ser parte de este evento. Este Teatro Relacional finalmente termina por exponer y evidenciar la condición humana actual existente, capaz de crear vínculos entre el arte y la vida

1.3 Principios Estéticos y Recursos de la Composición en el Teatro Relacional

Agustina Aragón Pividal (2014), en su análisis *La renovación de la escena tras el relevo del paradigma narrativo por el nuevo teatro posdramático: teatro discursivo, teatro asociativo y teatro relacional* nos enfoca la mirada hacia un nuevo y posible paradigma, el del Teatro Relacional a partir de un trabajo de sistematización de los paradigmas escénicos (Narrativo, Discursivo, Asociativo) y lo hace por medio un análisis comparativo de los principios estéticos y herramientas con el fin de tener un acercamiento hacia el entendimiento de la práctica escénica contemporánea.

Es importante tener claro lo que ella propone en cada paradigma, como por ejemplo en el caso del Paradigma o Teatro Narrativo, se maneja la noción de fábula que sigue una línea de acción lógica mediante una cadena de hechos consecutivos que van a construir el discurso dramático, ligado y dependiente del texto para la representación. La lógica que se utiliza en el paradigma Narrativo, hace referencia a una cadena de hechos, apegado a lo Aristotélico y bajo los principios de identidad y no contradicción. El Principio de Transmisión y Efecto en este paradigma se da a manera de una catarsis, mediante identificación y reconocimiento de lo que el espectador mira. Si pensamos en el Procedimiento Estético Dominante podemos ver que en el Teatro Narrativo es el desglose, es un recurso de la continuidad cronológica y lógica entre los detalles de la totalidad previa, por lo tanto se desglosa el espacio de una narración y el tiempo de una acción. (Aragón, 2014, p. 5-17)

En el caso del paradigma o teatro Discursivo, se coloca un planteamiento en escena mediante una lógica de razonamiento, dicho discurso se expone mediante argumentos paradójicos pero que tienen sentido común, la idea de estos argumentos es colocar la mirada hacia el problema y descubrir la verdad que está por detrás del planteamiento previo. La puesta en escena puede estar

construida por unidades que tienen un sentido en sí mismas y que se necesita haber dado un sentido en cada una de ellas para poder comprender lo que sigue, el texto finalmente no decide la construcción de la puesta en escena sino más bien el mismo y el resto de elementos llegan a una concordancia para la construcción del discurso. Como ejemplo de este paradigma tenemos el Teatro de Brecht donde se produce el distanciamiento con el fin de convencer al espectador de los argumentos presentados en el discurso (diálogo directo con el espectador), esto tiene que ver con el Principio de Transmisión y Efecto. El Procedimiento Estético Dominante es el injerto y la discontinuidad, en este teatro, se injerta un añadido, que crea discontinuidad, con una intención explicativa y debeladora. (Aragón, 2014, p. 5-17)

Y finalmente el Teatro Asociativo que no se basa en un encadenamiento de fabulación, sino más bien una sucesión de acciones que sigue una línea composicional. Dicha sucesión es una deconstrucción y fragmentación de la escena donde no se sigue la lógica clásica, debido a esto los cuadros, episodios, instantes o momentos utilizados que permiten generar estructuras variadas que intentan acercarse a una antilógica, e incluso a no consolidarse en una estructura determinada y alejarse de una idea de que todo le corresponde a una totalidad con un sentido específico. La idea de este teatro es que el espectador asocie lo que mira, que se sorprenda de lo inesperado y que a su vez provoque una experiencia sensorial y no solo racional. El texto ya no es el elemento dominante para la construcción de la puesta en escena, sino más bien es un elemento más para la construcción como el resto de elementos, es decir existe una democratización de los elementos escénicos. (Aragón, 2014, p 5-17)

En el Paradigma Asociativo las imágenes, acciones y elementos pueden estar relacionados a una temática o concepto. En este paradigma el Principio de Transmisión y Efecto se da a través de asociaciones inesperadas, inéditas o irreconocibles, crea el desconcierto y la perplejidad en el espectador, lo que provoca una apertura sensorial y cognitiva y es condición indispensable para pensar una vida diferente y más intensa. El Procedimiento Estético Dominante es el collage y la discontinuidad, donde en este teatro se construye un collage, una yuxtaposición de los elementos o materiales con los que se trabaja simultánea y casualmente dispuestos, sin coordinación, que no se subordinan a una composición tradicional, es decir, que no siguen unas reglas compositivas preestablecidas, sino que se componen en una agrupación sin articulación ni lógica aparente,

aunque sí que se da una coherencia entre el discurso y la forma, es decir, entre lo que se quiere contar y cómo se cuenta.(Aragón, 2014, p 5-17)

Pues bien, esta última forma teatral, que ha otorgado una atención especial al espectador en el acontecimiento escénico al subrayar la dimensión sensorial del acto teatral, este teatro posdramático o asociativo, que ha pasado de una ontología de la obra a una ontología del espectador, es decir, de la pregunta qué es la obra a la pregunta qué es el receptor, está dando un paso más adelante con el teatro relacional a partir de otra pregunta: cómo hacer que la obra produzca relaciones y comportamientos subjetivos y/o políticos y, por ende, cómo hacer que el espectador, junto con el *performer* o ideador, se convierta en cosujeto (Aragón, 2014, p. 22)

Por lo tanto si el enfoque de atención está en el espectador, es importante la construcción de un dispositivo que nos permita dicho acontecimiento capaz de convertir al espectador en un cosujeto de participación, como consecuencia de esto se coloca al espectador en un nuevo contexto, en el cual se busca la plena colaboración del mismo para el desarrollo de este evento y por ende la relación del espectador con el producto o dispositivo.

A su vez esta participación permite la producción de relaciones y comportamientos subjetivos de cada individuo, pero es importante que dicho dispositivo tenga reglas y elementos que permitan que el espectador adquiera esta posibilidad. Ahora la pregunta se basa en ¿qué tipo de elementos permiten generar un dispositivo donde el público se transforme en un cosujeto dentro de esta propuesta como propone el Teatro Relacional? Se Puede pensar en dinámicas, juegos, códigos o reglas que sean guías para que los individuos puedan desenvolverse dentro de este dispositivo, dichos elementos pueden tener distintas naturalezas, espacial, temporal, corporal, verbal, mental, etc.

El Teatro Relacional que Aragón (2014) nos propone toma como referencia a las Prácticas Artísticas denominadas “*Relacionales*” que plantea Nicolas Bourriaud. *Las Estéticas Relacionales o Prácticas Artísticas Relacionales*, son el resultado de una forma de concebir el arte surgido en los años 90 debido a cambios tanto histórico, cultural, político, etc. El objetivo de esta concepción es comprender la diversidad de prácticas artísticas que se concentran en el encuentro del receptor

(público), el mismo que ya no solo tiene el papel de interpretar lo que ve sino es responsable de producir la existencia y creación de la obra.(p.22)

Este receptor convive con los elementos expuestos por el artista, la obra ha dejado de ser un objeto que es solo mirado sino que su esencia surge de la apropiación y convivencia de los miembros en relación al dispositivo. Esta construcción se va produciendo en el encuentro de los elementos (objetos, dinámicas, acciones, público, ejecutante) y con el tiempo, un evento capaz de nacer en la duración del momento. Estas prácticas toman su importancia en la valorización y reconstrucción de los lazos sociales mediante el arte y el encuentro como elementos constructores de dichas relaciones.

“Bourriaud plantea una clasificación en dos posibles tipos de práctica Relacionales, extrapolables al teatro relacional: eventos que producen momentos o espacios de sociabilidad o eventos que producen objetos productores de sociabilidad” (Sánchez apud Aragón, 2014, p. 23) En cualquiera de los casos estos eventos no parten de texto previos, ni buscan ser representaciones de algo, sino más bien su naturaleza de construcción se basa en el acontecer del momento a partir de las posibles relaciones y encuentros que surjan entre los miembros. Estas prácticas relacionales terminan por configurar situaciones de espacio y tiempo diferentes a las formas de vida cotidiana, por lo tanto se crean intersticios de carácter social, político, cultural, mediante la interacción y el diálogo entre los colaboradores del dispositivo.

La idea en la construcción sería difuminar y traspasar las fronteras del espectador y la obra, en la cual no se busca construir una narración o fábula para el que observa, sino más bien que se produzca un acontecimiento que le dé al espectador una experiencia de vivir dentro de esta contención. Esto implica la construcción de un ejercicio de carácter procesual e impredecible debido a las subjetividades que dialogan en el lugar. Al no ser un teatro apegado a la narración, el espectador es el elemento constructor de significados, su accionar es de aporte vital en el desarrollo de este proceso.



CAPÍTULO II

CONSTRUCCIÓN DEL DISPOSITIVO, ESPECTADOR VS. EJECUTANTE: INDICIOS DE UN TEATRO RELACIONAL

2.1 Espacialidad del rectángulo: cambio de rol del espectador dentro de la escena relacional

El Dispositivo es una pieza o conjunto de piezas o elementos preparados para realizar una función determinada y que generalmente forman parte de un conjunto más complejo (...) la palabra dispositivo designa a un mecanismo dispuesto para obtener un resultado automático (...) se llama dispositivo a cualquier clase de estructura formal configurada de tal manera que pueda recibir datos y transformarlos (Fragmento extraído de “Glosario” tema: Dispositivo en el Arte)

Cuando uno como espectador va al teatro, desde su punto de ubicación es capaz de observar todo cuanto ocurre en la escena, la obra o el ejercicio escénico se colocan en un lente por el medio del cual se permiten ser observados, es decir primeramente se generan elementos de distintas naturalezas que desembocarán en códigos y signos que puedan ser leídos e interpretados por el público.

Por lo tanto, existe una separación tanto de lugar como de intención por parte de ambos. En cuestión de lugar me refiero al espacio físico, donde ocurre la escena y donde se coloca el público, y en cuestión de intención en el caso del público es de observar e interpretar y en el caso del intérprete, ejecutante o performer es proponer en la escena una transformación, desde una lógica con un sentido artístico por medio de una serie de elementos que van a permitir que entre ambos se genere un diálogo, de mayor o menor intención dependiendo del juego o ejercicio que se plantee para dicho encuentro.

La propuesta de construcción del ejercicio escénico *Espectador vs. Ejecutante: Indicios de Teatro Relacional* se basa en el cambio de intención sobre la mirada que el espectador tiene sobre la escena, mediante un cambio de espacio, donde el espectador e intérprete no están separados, es decir ambos habitan dentro de un rectángulo trazado en el piso, donde el espacio convencional ha

sido debilitado.

En los Recurso de la Composición, Aragón (2014) nos señala al espacio como elemento de la composición escénica, en el cual resulta ser diferente entre cada uno de los paradigmas (Narrativo, Discursivo, Asociativo). Aragón menciona a Lehmann para presentarnos la noción de espacio y una distinción por tamaño básica entre espacio dramático y posdramático. El espacio dramático, refiriéndose a un espacio mediado, es en el que “el marco de la escena funciona como un espejo que permite que el mundo homogéneo del observador se reconozca en el mundo igualmente cerrado del drama” (Lehmann apud por Aragón. 2014. p.19) y el espacio posdramático, considerado un espacio pequeño, es donde “la distancia entre actores y espectadores llega a reducirse tanto que la proximidad física y fisiológica se superpone a la significación mental, de modo que se origina un espacio de una tensa dinámica centrípeta en la que el teatro se vuelve un momento de energías vividas conjuntamente” (Lehmann apud Aragón, 2014. p.19)), o el espacio grande, con un efecto centrífugo, que “sobredetermina la percepción de los demás elementos o elude el dominio de la mirada” (Lehmann apud Aragón, 2014. p.19) (p. 19-20)

Por lo tanto en nuestra propuesta, las fronteras espaciales entre público e intérprete se encuentran fusionadas en un solo lugar, el mismo que por su división y trazo del rectángulo dividen el territorio nuevamente en dos dimensiones. Una parte interna donde el espectador se vuelve sujeto de participación y colaboración, este lugar genera un espacio de convivencia con el intérprete, este intérprete adquiere un papel de ejecutante y a su vez de un ente que propone durante todo el ejercicio, dicho espacio permite acercarnos a elementos de relación y convivencia dentro de este universo ficcional.



1 El formato de Rectángulo en el Dispositivo

Y tenemos el espacio externo en el cual el espectador tiene la convención de observar lo que sucede y para hacerlo puede transitar libremente en este espacio, otorgándole a este lugar que rodea al rectángulo, un dinamismo propio, no solo por el tránsito del espectador sino por fisuras causadas por el ejecutante y los colaboradores, refiriéndonos explícitamente a los espectadores que pasaron a ser cosujetos dentro de esta construcción.

El espacio planteado como formato es un rectángulo, en los seres humanos casi todo cuanto miramos resulta ser un rectángulo, como por ejemplo, es rectangular el televisor, el monitor de la computadora, el pizarrón de una sala de clases, las pinturas se encuentran enmarcadas sobre rectángulos, la pantalla del cine que nos muestra ficciones en las películas, los lugares que habitamos y convivimos (habitaciones, salas) en su mayoría de casos tiene la forma rectangular, incluso las obras escénicas se realizan dentro de rectángulos (escenario y teatro). Pero es importante recalcar que necesitamos de otras formas geométricas también (círculo, cuadrado, etc.) que nos permitan hacer esta diferenciación de formas y que cumplen su rol y apreciación, pero el rectángulo resulta ser la figura más fuerte, que permite encuadrar nuestra mirada. “Es el rectángulo,



figura geométrica omnipresente, la que nos avasalla y se instala como formato global de nuestra visibilidad” (Griffero, 2011. p 58).

Por lo tanto las nociones, ideas y percepciones de nuestra vida están vinculados a esta forma geométrica, ahora este rectángulo es visto desde afuera, pero ¿cuál es la visión que resulta si yo lo miro desde su interior, si miro desde este lugar en el cual estoy enmarcado?

Hay un fenómeno mayor, ligado a la percepción y noción de mundo que nos adscribe a la geometría del rectángulo. He percibido dos ejes que nos llevan a esta condición. Uno es el encuadre que realiza nuestra visión orgánica, que si bien es elipsoide sus márgenes definitorios conforman un rectángulo, el otro se refiere al argumento del que el ser humano crea el mundo a su imagen y semejanza. Pareciera que esta visión interior, psíquica, es lo que materializamos en lo anterior expuesto (referencia a las formas rectangulares que miramos y habitamos). El rectángulo de nuestra visión, su simetría, profundidad, planos es desde ahí, formalmente, que hemos evolucionado en nuestra narrativa visual y en la capacidad de su lectura a través de la percepción sensorial, psíquica y cultural, para aprender las composiciones que ahí se construyen y los signos que elabora. Esta percepción afecta nuestra noción espacio-temporal. (Griffero, 2011, p. 57)

Este espacio permite construir un lugar alterno donde a momentos la realidad y la ficción se desvanecen, por los comportamientos de los miembros, se genera todo un mundo de relaciones, de afecciones, de percepciones, es decir las subjetividades y las formas de accionar empiezan a desarrollarse, aparecer y a mutar. Este momento global de espacio y tiempo (el rectángulo) abarca una serie de configuraciones sociales, culturales, políticas de cada uno, un espacio que se contiene delimitado por líneas, un espacio que revela intereses, un micro-universo de relaciones humanas.

El uso espacial lo he denominado “*el rectángulo a la diagonal*”, este maneja una dimensión, donde el largo predomina sobre el ancho, este rectángulo se ubica en la diagonal, donde el trazo del rectángulo no se pierde pero a primera vista puede aparentar ser un romboide, pero que en realidad resulta ser el mismo rectángulo. En esta noción, el espacio se divide en 4 lugares, posibles, el interno (dentro de las líneas), el externo (afuera de la línea), el espacio de transición, línea que se rompe al salir y entrar y el cuarto nivel aislado que permite la observación. Se ha colocado un



rectángulo dentro de una sala (otra figura geométrica rectangular).

El Primer espacio es donde ocurre la acción tanto del intérprete como los espectadores, donde están envueltos dentro de las líneas de juego, el espacio externo, donde predomina el momento coreográfico, el momento de fuga y de exposición donde soy ente activo que presentan rasgos de fragilidad en su comportamiento. El espacio de transición, fácil de salir, pero se necesita del otro para volver a entrar y el cuarto espacio, que para el ejecutante resulta ser el espacio de restricción (por el momento) es el del nivel de observación el que queda afuera del rectángulo, el que no puede ser molestado, aquel espectador que está solo ejecutando su rol de observador.



2 El Rectángulo a l Diagonal

El rectángulo a la diagonal le dota de un dinamismo al lugar, donde existen varios puntos de observación, tanto de adentro hacia afuera como viceversa, permite crear espacio donde ocultarse, construye varias frontalidades, permite desarrollar códigos distintos en el espacio. Desde afuera se genera una visión central a estas personas que habitan y son cosujetos de la construcción.



3 Reconstrucción del Espacio

Para que este formato rectangular funcione se han dado reglas de participación claras, la primera es la reconstrucción del espacio, que ya ubica en un nuevo lugar al público, por lo tanto se da un primer quiebre que resulta ser de naturaleza espacial, permitiendo entablar un diálogo distinto y directo con el espectador entre subjetividades e interpretaciones para que finalmente la intención del espectador sea observar, participar, construir, hacer, etc. Todo esto mediante el planteamiento de códigos, momentos y reglas de juego que permitirán entablar relaciones de unos a otros y con el espacio, dichas reglas aparecen desde un inicio, y se van diluyendo, reapareciendo o rompiendo durante el transcurso del ejercicio.

Este lugar de construcción puede permitir que el papel del ejecutante (sujeto) y el del colaborador (cosujeto) cambie por instantes donde entre ellos sientan que sus roles se difuminaron y que el uno y el otro están atravesando momentos lúdicos con un sentido dinámico y propositivo para la construcción del evento, acontecimiento u obra performática y experimental en un tiempo real.

En sí lo que se busca es idear un dispositivo mediante el encuadre de un rectángulo a manera de un universo ficcional, donde a momentos las líneas de lo real y verdadero se difuminan por dentro del mismo.

2.2. Transición del Guión de Momentos a la Dramaturgia del Dispositivo, bajo los Principios Estéticos y Recursos de la Composición del Teatro Relacional

Para la construcción del dispositivo inicial se planteó un *Guión de Momentos*, luego esto desembocó en una *Estructura Dramatúrgica* que fue capaz de cumplir con las intenciones y objetivos del ejecutante en el dispositivo.

Cuando hablamos de una dramaturgia, podemos hacer referencia una entramado o tejido de los momentos, de las escenas y de las acciones cargados de una intención y de un objetivo por detrás correspondientes a una totalidad o a una sola unidad. Cuando pensamos en dramaturgia nos podemos acercar a la noción de tesis. Según Aragón (2014) esta se construye en el Paradigma Narrativo, hace referencia a la idea o visión que el creador tiene sobre la obra o sobre su forma de concebir el mundo, en muchos de los casos dicha noción se apega a una fábula. En el caso del Paradigma Discursivo se plantea la tesis y la antesis, en donde los acontecimientos presentados se explican mediante conflictos de poder, y lo que se busca es descubrir la verdad que se encuentra oculta por detrás de los hechos. En el Teatro Asociativo la tesis hace referencia a una proposición de la posición coherente del artista en relación con el estado actual de algún asunto o tema relevante y, así, refleja un estado de hechos y un punto de vista. (p. 6-10)

En el Teatro Relacional, no existe la idea de una tesis, sino más bien se habla de la hipótesis, debido a que el discurso previo que tiene el ideador se ve afectado por las decisiones y acciones que tiene el espectador durante el desarrollo del ejercicio. (Aragón, 2014, p 23). Dicho accionar permitirá que el discurso concebido se desencadene en otros diferentes sentidos y formas de entender dicha escenificación.

Así, la construcción de un evento de teatro relacional tiene las siguientes premisas: el ideador, incubador o conceptor propone un modo de vida social artificial a una comunidad experimental de tal manera que ni agente ni espectador conocen de antemano qué clase de relaciones se darán ni lo que sucederá en el evento. Las decisiones que el espectador vaya tomando en el transcurrir afectarán a la discursividad del propio artista, es decir, que el discurso que el conceptor tiene previamente será una hipótesis (en vez de tesis, como en los otros tres paradigmas), que podrá derivar en otros diferentes discursos, en otros sentidos, elaborados conjuntamente por los espectadores que lo construyen. Este teatro del acontecimiento relacional tiene su razón de ser cuando se presenta como improbable, lleno de posibilidades abiertas que no ha sido posible anticipar por ninguno de los congregados al evento. (Aragón, 2014, p. 23)

La estructura en el Teatro Relacional, resulta ser una propuesta previa por el ideador, la misma se basa en una serie de pautas que organizan diferentes modos de crear relaciones sociales. Por ejemplo algunos momentos en este ejercicio escénico fueron: La Danza que ocurre en los vértices del rectángulo que rompen la contención y que a su vez rompen la regla base, otro momento es el texto de la fragilidad, donde se produce una calma y escucha por parte de todos, debido a que recibe nueva información por medio de la palabra y el estado. Un momento que está en constante elaboración es la imitación, tenemos la construcción del abrazo y el beso así como el momento del ladrido que busca la construcción de relaciones directas con el otro. Todos estos momentos en su mayoría desembocan en distintos niveles de relación tanto para el espectador que se encuentra en el interior del rectángulo así como para los observadores que están fuera de él.

La línea de desarrollo o la base de la articulación de un evento relacional, el cual transcurre a partir de una serie de confrontaciones (con los otros, con los objetos, con los dispositivos, etc.), se presenta como una sucesión de toma de decisiones dialogadas y/o debatidas que comportan una cadena de actuaciones según el orden de los acuerdos establecidos por los participantes... (Aragón, 2014, p. 23)

Por lo tanto para la estructuración y funcionamiento de dicho dispositivo se construyen nortes y reglas que permiten al espectador y al ejecutante desarrollar lo propuesto en la hipótesis, como



por ejemplo: una de la reglas planteadas, es el aceptar ingresar al espacio propuesto por los límites como lo es el rectángulo, y con esto ya se está aceptando un primer consenso, donde al espectador ya se le avisa que va a cambiar la relación a la cual estaba acostumbrado con respecto a la obra y ejecutante. A su vez se ha planteado que el espectador tenga las siguientes reglas: la primera es la de no salir del espacio y la segunda es ocupar todas las sillas de forma indistinta durante esta construcción (por lo menos 3 veces y en cualquier momento durante la duración del ejercicio), cuando decide ingresar al lugar forma parte de la composición, por lo tanto las reglas están en la total libertad de ser ejecutadas y de ser rotas. El primer indicio que se le da de ruptura es cuando el ejecutante es el primero en romperlas, aquí existe una línea muy delicada sobre si las reglas son de iguales circunstancias para todos, en realidad así lo es, todos estamos dentro la misma lógica. Se construyen momentos de imitación hacia el otro, como una forma de acercamiento, a su vez este convenio previo permite construir los distintos momentos sobre el cual se desarrolla esta estructura, como por ejemplo surgen momentos de ficción, de la disolución de dicha ficción, y de su regeneración.



4 Instantes del Dispositivo

Se ha elaborado una serie de micro-estructuras que permiten sostener este sistema de relaciones entre los colaboradores del juego, estas estructuras buscan darle un soporte a los distintos momentos creados, la silla tiene su construcción como un lugar de estar físicamente, así como el sonido del ladrido tiene un carácter sonoro, la danza que se rompe por fuera del lugar permite construir fugas de espacio, así como cambios de ritmo, los gestos generados a partir del comportamiento del otro, previo al ejercicio permiten ser conectores de cuerpos.

Por lo tanto el espectador y el ejecutante se ven enfrentados a resolver su estadía dentro del rectángulo, cumpliendo cada una de las reglas y a su vez construyendo este acontecimiento de forma procesual para desarrollar y sacar a flote los objetivos del dispositivo.

La primera línea de desarrollo, denominada *Guión de Momentos* en la cual las nociones y elementos de construcción eran fluctuantes, no tenían una narrativa previa para la construcción sino más bien elementos que buscaban engranarse durante el transcurso del tiempo y en dicho espacio.

Esta estructura presentaba en su línea de desarrollo un inicio y un final determinados con códigos claros que por lo general no variaron en lo absoluto (el inicio: bienvenida, invitación al rectángulo y reglas de participación y el final: el aplauso colectivo para indicar la finalización del ejercicio), pero el desarrollo de la misma se basaba en una dramaturgia en la cual el ejecutante podía o no atravesar los momentos y cumplir los objetivos planteados en cada uno, pero sin un orden cronológico determinado, con esto me refiero a que dependiendo de la situación que empezaba a construirse, los momentos aparecieron de forma aleatoria y a pesar de que existían objetivos, las intenciones de los mismos variaron según la necesidad del instante.

Este guión base, que no resultó ser una estructura sólida, debido a la naturaleza del ejercicio, estaba en constante cambio es decir, ya que los momentos comenzaban a surgir según las necesidades del ejercicio y muchos de ellos aparecen más de una vez y otros incluso no llegan a aparecer.

Por lo tanto no se trabajó con una estructura fija debido a que los momentos se diluían, pero para mí como ejecutante era importante pasar por la mayor parte de lugares planteados, para así entablar los códigos y relaciones necesarias para potencializar la presencia y participación del

cosujeto y con esto lograr que mi rol como ejecutante se vuelva imperceptible en la escena.

La propuesta denominada “*Espectador vs. Ejecutante, Indicios de un Teatro Relacional bajo el Guión de Momentos*”, se basó en la hipótesis de generar un evento de sociabilización. La cual se basa en la producción de un espacio que intenta construir un pequeño mundo en su interior, debido a que se establecen diversas dinámicas de participación que buscan provocar comportamientos del espectador, estos comportamientos permiten la relación de unos con otros y ver al dispositivo como un elemento que permite generar la relaciones y de cómo los materiales generados previamente sufren metamorfosis al acoplarse al medio ambiente sobre el cual se desarrolla. Este accionar del espectador busca hacerse visible mediante la imperceptibilidad del ejecutante, es decir se toma la noción de la imperceptibilidad como un elemento para lograr que el resto de elementos en el rectángulo se hagan presentes.

Es decir se buscó que el ejecutante se haga visible desde un inicio, al presentarse y al plantear las reglas de juego, pero que en el convivir este sujeto empieza a ser un individuo imperceptible. Los momentos y códigos permitieron que el cosujeto, adquiriera un protagonismo dentro del espacio, mediante su reaccionar, provocando comportamientos individuales como colectivos. Nuestro enfoque primario estuvo en desvanecer al sujeto para dar foco de atención al cosujeto, reconociendo que los materiales propuestos para esto sufrirán transformaciones por lo tanto la línea de desarrollo estaba sujeta a posibilidades abiertas.



5 El Ejecutante

A su vez, yo como ejecutante tengo una especie de *Guión* sobre los momentos que pueden o no cumplirse durante el ejercicio. Dicho guión estuvo basado en códigos y momentos que me permitieron idear un dispositivo mediante el encuadre de un rectángulo a manera de un universo ficcional. El ejecutante es un ideador de la propuesta, la cual es guiada por el mismo y a su vez éste debe responder mediante una serie de estrategias ante el hacer del espectador, por lo tanto este sujeto está en una constante escucha y estado de atención

Podemos darnos cuenta que los momentos presentados para que cumplan su función, son materialidades entrelazadas entre sí, conectadas unas a las otras. Cada material tiene su punto central que se ramifica en sí mismo en otro punto central, se puede abordar por distintos caminos, pero siempre respetando la materialidad y posibilidad que brinda dicho material. El sujeto a la final termina siendo una especie de proceso de síntesis temporal de sensaciones, percepciones, reacciones y acciones, todo cuanto ocurre en el momento, entre estructuras previas y materiales del momento que permiten, una síntesis de la experiencia previa y vivida en el momento todo conjugado para poder dar cabida a este cambio de rol consciente del uno y del otro.

Si pensamos en un Principio Organizativo, en el ejercicio se establecen momentos como: de ficción, de la disolución de dicha ficción, y de su regeneración, y que constantemente se está pasando de un momento al otro, dejando que muchas de las situaciones sean inciertas pero conducidas por los ejes propios de cada material, por lo tanto si existe un orden cronológico que nace desde el momento de la bienvenida y termina en el aplauso y en el cual cada acontecimiento y hecho marcan un tiempo y lugar específicos dentro del evento relacional, con la diferencia de que el orden de los momentos puede variar. Por lo general en cada ensayo de los materiales se construyen posibles esbozos y caminos hacia el desarrollo del ejercicio, pero dicho esbozo termina de adquirir forma con el sujeto latente durante la escena.

Entre los momentos a cumplirse tenemos el primero que corresponde a la Bienvenida y que consiste en la invitación al rectángulo y junto a ella las reglas de participación. Posterior a esto tenemos: el observar y reconocer a los cosujetos mediante una pausa prolongada y la mirada, la competencia por ganar la silla mediante la mirada y el correr de una silla a otra, el sonido del tic-tac, la imitación del otro, la primera ruptura del rectángulo mediante el salto y la construcción de la primera secuencia de danza, el regresar al interior del rectángulo y con esto el dar la mano para poder ingresar de nuevo al espacio, el usar los bordes de las sillas, el colocarme detrás de la silla con alguien para imitar las alas y manos, el código del ladrido y su monólogo, el títere (manipular a alguien), el texto de la fragilidad, el beso en la mejilla, el abrazo (posible abrazo de despedida), la segunda ruptura con la observación y el silencio, la caminata del inocente, el secreto, la tercera ruptura con la danza para finalizar y el posible ingreso de un nuevo cosujeto al rectángulo, el arrastrar la silla, el sacar a alguien o a todos del espacio y que quede solo uno dentro del rectángulo y el final con el aplauso colectivo para indicar la finalización del ejercicio.

En un segundo momento, comenzamos a darle diferentes texturas y matices a los materiales, ya que en el ejercicio anterior, uno está en una constante alerta, pero durante el mismo no me había dado la oportunidad de desarrollar toda la gama de posibilidades, porque en mi percepción buscaba mantener el control total del rectángulo. En esta noción de construcción de la dramaturgia se empieza a revelar a la fragilidad del ejecutante como un elemento esencial y constructor del discurso que existe por detrás, desarrollando lo que vamos a llamar *La Dramaturgia del*

dispositivo.

En *Espectador vs. Ejecutante, Indicios de un Teatro Relacional bajo la Dramaturgia del Dispositivo* se contempla las nociones y elementos de construcción anteriores, ya establecidos y engranados en un orden, espacio y tiempo específicos. Es decir presenta una línea de desarrollo determinada y cronológica, tiene un inicio, un sucesión de momentos y el final, cada uno de los instantes contenidos, tienen objetivos e intenciones claras que nacen de parte del ejecutante, pero a diferencia del anterior, las intenciones no buscan desviarse a lo que propone el cosujeto hacia una nueva dramaturgia o aparecer de forma aleatoria durante el transcurrir, sino más bien cada uno de los momentos se estructuran y surgen a partir de una nueva hipótesis, por lo tanto la dramaturgia global se llena de múltiples intenciones enfocadas a la construcción de un solo cuerpo.

En la formulación de una dramaturgia sólida, cada uno de estos instantes debían cumplirse y someterse al reaccionar del espectador para poder construir el cuerpo del dispositivo, sin dejar de lado su línea de desarrollo.

Para la elaboración de la dramaturgia cada uno de los momentos se separó por bloques de intenciones, por ejemplo: El bloque de Iniciación, el bloque de Reconocimiento, el bloque Personal, el bloque de la Danza y las Rupturas, el bloque el Juego, el bloque del Ladrado, el bloque de lo Íntimo, El bloque de Cierre. Todos estos momentos permiten un reconocimiento constante del juego, de su revelación y de su transformación, cada uno enfocados a la construcción de un discurso claro de parte del ejecutante. Por lo tanto es una dramaturgia que surge de la intención, y la misma buscar resolver la hipótesis presentada.

Las reglas de juego empleadas desde un inicio permiten generar dinamismos pero en el transcurso del ejercicio las mismas se diluyen, como por ejemplo la regla sobre el uso de las sillas termina por desvanecerse sin embargo es una justificación para dar movilidad a la escena (acción) y esto solo se da por las rupturas o pasos hacia nuevos códigos en el ejercicio.

Durante toda la estructura el cosujeto está abierto a proponer constantemente, pero por ejemplo existen los momentos de transición que permiten generar fisuras mucho más directas de conexión con el otro, como por ejemplo la imitación, que a pesar de ser un lugar invasivo, termina generando una relación y cercanía con el otro, a ratos simpatía y a otros una forma de protección, para mí la imitación es un lugar en el cual puedo volver al otro, mirarlo y sentirlo. Lo importante

de los momentos que son presentados y contruidos por ejecutante es que los mismos se vuelvan un camino para acompañar a los cosujetos durante el ejercicio y que mediante esto las propuestas que surjan de los mismos sean también formas de acompañarme a mí en esta construcción.

La hipótesis se basó en que cada uno de los momentos presentados respondan la pregunta del ejecutante, la misma que es ¿Cómo puedo hacer para que los momentos por los cuales debo atravesar, sean momentos en los cuales estoy y me siento acompañado en la escena? Por lo tanto en la construcción de la *Dramaturgia del Dispositivo*, se enfocó en la elaboración de momentos cargados de un contenido e intención por detrás, a pesar de estar formado por múltiples intenciones, las mismas no se desvían de la noción de fragilidad, y de la búsqueda de un cuerpo que se visibiliza, transforma y engrana ante la comunidad en la cual está invitado a convivir. Un cuerpo que no lo hace por sí solo sino que necesita de estos momentos y de los cosujetos para poder llegar a este nuevo espacio.

La imperceptibilidad para mí es desaparecer de un lugar, el desaparecer implica desvanecerse, desconfigurarse, debilitarse para apenas poder ser percibido. Pero para poder desvanecerme primero debo estar presente, activo y contruido para que cada uno de los momentos e instantes cumplan con su función, mediante un proceso lento o rápido donde los detalles y cambios aparecen y en esta transformación constante el cuerpo se vuelve a visibilizar en un lugar distinto al comenzado. Si pienso en un elemento que puede acercarse a este proceso, el resultado es la fragilidad.

Cuando comencé a estructurar el ejercicio, mis primeros intereses como creador estaban enfocados hacia un lugar donde el espectador forme parte de la escena y donde su rol cambie y se vuelva un sujeto participativo junto a mí. En la primera presentación que realicé como parte de la cátedra Taller de Laboratorio Escénico II, me di cuenta que su gesto cotidiano, su comportamiento y su estar eran elementos teatrales que podían ser llevados a la escena. Por lo tanto decidí amalgamar todos estos elementos, desvaneciendo la danza casi en su totalidad y llevando a la escena estos gestos cotidianos y de relación para buscar un diálogo mediante herramientas que logren convertirse en códigos, que puedan ser leídos e interpretados por todos.

La fragilidad fue un elemento que se fue revelando en el presentar, esta fragilidad que surgió me colocó en un momento en el cual no quería estar ni sentirme solo. Si la imperceptibilidad es un acto de desvanecerme de un lugar para que otros elementos (cosujetos) sean más perceptibles, la fragilidad se vuelve una contradicción ante esto, porque en este lugar del desvanecimiento no quiero desaparecer para los cosujetos que me acompañan, pero creo que en este proceso de transformación el cuerpo vuelve a visibilizarse, un cuerpo acompañado donde el espacio, el público y el ejecutante sufrieron transformaciones. Por lo tanto mi intención se va hacia encontrar en el dispositivo un lugar de conexión, con el otro, aprender y a amalgamarme con él, reconociendo que como seres humanos somos, frágiles, finitos y dependemos de los otros, por lo tanto este cuerpo se visibiliza acompañado y junto a él una transformación del espacio y de los cosujetos.

Es importante reconocer que en esta estructura la fuerza representacional está abierta y que los momentos o códigos dejan de ser sólo elementos de juego o de relación sino pasan a asentarse a situaciones más concisas y donde la fuerza de intención del ejecutante es mucho más fuerte para el que observa.

En cuanto a la lógica del teatro relacional, es una lógica incierta en el sentido de que está supeditada a acciones humanas de las que no podemos prever en su totalidad las consecuencias que en el tiempo provocarán ni restituir las cosas al estado anterior de la acción. (Aragón, 2014, p. 23)

En *Espectador vs. Ejecutante, Indicios de un Teatro Relacional bajo el Guión de Momentos* se establece una serie de estructuras que buscan construir los enlaces entre cada una de ellas para elaborar un sentido a lo presentado, pero cada estructura depende del estar y accionar del espectador para terminar por construir el sentido. Cada sentido que se produzca, devendrá de la subjetividad de cada persona, así como desde el lugar que se lo mire y acciones.

En este caso es importante tomar en cuenta, que los momentos que se construyen dentro de este espacio, siempre se están transformando y difuminando, es decir con el tiempo van apareciendo y sobreponiéndose tanto como en la acción de ejecutante como en la del espectador nuevas estructuras, que nacen de anteriores presentadas en el transcurso del ejercicio. Constantemente los elementos y códigos está sucediendo y cambiando, muchas imágenes están por

nacer, otras están en desarrollo y otras ya se desvanecieron y todo al mismo tiempo. Aparecen diversidad de momentos que oscilan entre el reconocer la ficción, la disolución de la misma, y la reconfiguración de la ficción.

Un ejemplo de los momentos de reconocimiento de esta ficción fue cuando en una ocasión una de las participantes hizo eco de los ladridos, esto se dio debido a la relación de cercanía entre el un cuerpo y el otro, previamente había existido un abrazo entre ambos por lo tanto la ruptura de separación ya se venía construyendo entre estos dos.

Un ejemplo del momento de disolución, de la ficción fue cuando el sentimiento de poder se volvió tan fuerte, es decir este espacio generado, adquiere distintos niveles de jerarquización, siento que a momentos en una de las intervenciones cuando me taparon los ojos y me manipularon fue un momento real de sentirme frágil en verdad, desconcertado, incomodo pero lo mismo pasa se está ejerciendo un poder constante de parte de todos en algunos momentos, por parte de los jugadores y en otros del que guía.

Los materiales contruidos ya sea la risa, el beso, el abrazo el silencio, etc., son enganches para una regeneración de la ficción como por ejemplo, cuando el texto cambia por un risa que es irónica que a al final termina convirtiéndose en un momento confuso entre lo que pasó y está pasando, provocando ligeras dudas en el otro sobre la ficción y realidad, pudiendo el ejecutante volver a los materiales tales como la coreografía y la mimesis como elementos nuevamente regenerados de estados anteriores o de transición, es decir un elemento que reconstituye la ficción pero que está transformado dependiendo del estado del cual nace.

Por lo tanto no solo es el accionar del ejecutante, es el que permite el desarrollo del ejercicio sino que todos y cada uno con su corporeidad están construyendo, no uno después del otro sino todo dentro de un proceso simultáneo y paralelo.



6 Momentos del Dispositivo

En *Espectador vs. Ejecutante, Indicios de un Teatro Relacional bajo la Dramaturgia del Dispositivo* la construcción de los momentos sigue una dramaturgia definida por las intenciones que propone el ejecutante, pero en este accionar, los comportamientos y reacciones de los cosujetos se superponen a la propuesta. Consideramos que a pesar de que la propuesta que tiene el público es muy fuerte ante la que propone el ejecutante, la misma puede ser un medio para desligar y guiar los sentidos hacia un nuevo lugar, pero es ahí donde las intenciones que tiene el ejecutante permite crear una finísima línea por detrás de esta superposición constante de elementos y momentos en la escena.

Consideramos que en esta estructura los momentos son más concisos y por lo tanto no se da una disolución de la ficción como tal, sino más bien siento que en esta estructura el enfoque que se tiene de las intenciones, permite construir un sentido más claro para el cosujeto que habita dicho espacio y por lo tanto en el transcurrir se va construyendo una forma de representación y en esta representación aparece una forma de vivir del individuo.

En cualquiera de las dos estructuras presentadas, pensamos que la intención de creación tanto en el guión de momentos como en la dramaturgia, se da apertura a niveles de acción de parte del cosujeto. Y creemos que el hecho de tener una estructura mucho más sólida permite entablar ejes

entre todos los colaboradores para poder entender las intenciones personales y colectivas.

Las partes de un evento relacional son cada una de las acciones que lo forman, que se ensamblan por el principio de convivialidad, es decir, por la disposición del participante a establecer y buscar relaciones de convivencia más amplias, nuevas o, sencillamente, distintas y, en cuanto al principio de transmisión y el efecto, son la participación y, participando, comparto (lo que tengo, lo que soy) y me comparto (lo pongo y me pongo a disposición del otro). (Aragón, 2014, p. 24)

El simple hecho de estar enmarcados dentro de un rectángulo, ya se da una contención con reglas de participación claras, como el ocupar las sillas 3 veces y el no salirse del espacio, esto ya obliga de cierto modo a relacionarse entre los individuos que se encuentran dentro. El sujeto se enfrenta a la imitación, al abrazo, al beso, al secreto y una serie de micro-estructuras que buscarán provocar diversos comportamientos que serán asumidos desde la forma subjetiva de cada uno de entenderlos, y su propio cuerpo con su accionar son las herramientas con las cuales este espectador construye la escena. Este espectador deja su huella durante el tiempo de duración siendo un ente responsable de construir la obra, pero a su vez llevándose una experiencia de estar presente y de accionar en el ejercicio

Estos grupos e individualidades generan territorios espaciales y de convivencia por lo tanto su relación en la escena genera momentos que tiene una intención sobre sí mismos y sobre el otro. Cada individuo se desenvuelve mediante los códigos, que les permiten generar relaciones en el lugar con el otro, etc. utilizando su naturaleza y comportamiento humano como insumo en este evento.

Cada una de la intenciones puestas en los momentos permiten generar este espacio de comunidad y de acompañamiento, es decir un construir la escena mediante el otro y con el otro, no es presentarle lo que estoy atravesando sino atravesar con él, que los estados y momentos sean lugares en los cuales podemos reconocernos, entrelazarnos, amalgamarlos no con una finalidad de aceptación sino de un vivir y de aprender del otro en la escena, evidenciando que todos somos frágiles en algún momento, no como una desventaja sino como un lugar humano, como tal.



CAPÍTULO III

ANÁLISIS DEL DISPOSITIVO ESCÉNICO PRESENTADO “ESPECTADOR VS. EJECUTANTE: INDICIOS DE UN TEATRO RELACIONAL, BAJO LA ESTRUCTURA DRAMATÚRGICA

3.1 Análisis de la Estructura Dramatúrgica dentro del Dispositivo Escénico

La Dramaturgia del Dispositivo, nos da la posibilidad de encontrar ejes y nociones que permiten entablar las posibles conclusiones dentro de este producto, es importante reconocer que el público es uno de los factores esenciales para el desarrollo de este evento, por lo tanto la amplia variedad de subjetividades permitirá devenir en resultados más bastos y cargados de información.

La Dramaturgia estructurada se mantiene en un orden establecido y presenta a las transiciones como puntos de quiebre que le posibilitan al ejecutante volver a la estructura fija, así como puntos de fuga por los cuales el espectador también puede proponer nuevos códigos. (Ver Apéndices A y B para conocer el Guión de Momentos y la Dramaturgia del Dispositivo; Ver Apéndices C y D para mira el video de la presentación: C: Cámara Fija y D: Detalles)

3.1.1 BIENVENIDA (Ver Apéndice C. Video 00:00min - 02:32 min)

La Bienvenida es una forma de abrir el dispositivo, la misma consistió en la invitación de todos los espectadores por igual a formar parte del espacio global (la sala). Una vez que todos se encontraban en el interior de la misma, se planteó la segunda invitación y la misma se basó en:

“En que 6 personas del público, quieran ingresar por voluntad propia al rectángulo, las mismas pueden hacerlo con sus mochilas, bolsos, sacos, etc. no existe una restricción para este primer ingreso”

Una vez que las 6 personas ingresaron al rectángulo, el intérprete también ingresó con ellos, desde un inicio este intérprete adquirió su rol como ejecutante de la obra y esos 6 espectadores



pasaron a convertirse en cosujetos de la misma. Fue importante que el público daré este primer paso de participación, ya que debido a esto, se pudo tener a los colaboradores que permitieron construir cada uno de los momentos, de las intenciones, las relaciones y que a su vez dieron la oportunidad de sorprender con su accionar al sujeto durante el transcurso del ejercicio.

El resto de espectadores que quedaron fuera del rectángulo tenían la siguiente opción:

“Ustedes tienen la opción de transitar libremente por el espacio, observando y escogiendo desde donde quieren mirar la propuesta”

En el interior del rectángulo, se plantearon nuevamente dos reglas bases de participación a los colaboradores:

- La Primera:

“Estamos dentro de un rectángulo del cual no podemos salir”

- La Segunda:

“Y tenemos 3 sillas que tienen que ser ocupadas cada una por lo menos una vez, se puede comenzar cuando quieran” (esta regla también está instaurada para el ejecutante)



7La Bienvenida

Lo que sucedió es que una vez que el ejecutante ocupará la silla después de dar las indicaciones, el comenzó con su acción de tan solo observar y reconocer a cada uno de los participantes, y debido a esto en el rectángulo se entablo una primera situación para todos y esta fue que cada uno de los participantes empezó a conocerse y reconocerse entre sí.

Los cosujetos se observaron y entre ellos empezaron a aparecer pequeños gestos, como por ejemplo: ligeras sonrisas de un no saber qué hacer, si ocupar la silla o no; o gestos tales como ceder la silla al otro y automáticamente una vez dada la regla de juego, los sujetos cambiaron de lugar en donde se encontraban escuchando las reglas. Muchos de ellos se aglomeraron u ocuparon los bordes del rectángulo (los cosujetos que no consiguieron ocupar la silla). Uno de los participantes se sentó directamente en la silla, una vez dada la indicación, pero para ocuparse la segunda silla se dudó, es decir los participantes se miraron, para terminar cediendo el uno al otro.

Otro comportamiento que apareció en este primer momento, fue cuando un participante se levantó de la silla, el otro cosujeto que estaba sentado también lo hizo, con la intención de cambiar de puesto. Pero la atención de los otros participantes con su objetivo de ocupar la silla, hizo que ganaran la misma de forma directa, sin dudarlo, por lo tanto cuando un puesto se desocupa, automáticamente otro lo ocupa.

Algunos de los participantes se conocían y por ende existía una confianza previa al momento de relacionarse, como por ejemplo: cuando un espectador movió la silla y se interpuso sobre el camino del otro, la reacción de este fue sentarse sobre las piernas del primero y con la intención de no querer moverse de ahí.

En este primer momento dentro del rectángulo, las reglas lo que buscaban es entablar una participación directa del espectador con el espacio, un relacionarse con las sillas y con el resto de cosujetos, con la noción de darle una ocupación y sentido de estar para establecer un primer dinamismo. La regla de no salir del lugar le ponía limitantes, así como la de ocupar las sillas reconociendo que en el espacio solo existieron 3 sillas y una de ellas ya se

encontraba previamente ocupada por el ejecutante (Este sujeto la ocupó mientras iba dando las indicaciones).

Por lo tanto dependiendo del desarrollo, al inicio se le coloca al cosujeto una urgencia por ocupar la silla, después ante el surgimiento de nuevos códigos, esta noción se va desvaneciendo y se reconoce que estas premisas tienen como objetivo dar un accionar de parte del espectador para la escena. Las acciones variaron dependiendo del entendimiento de la palabra ocupar, algunos solo se sentaban, otros se subían en ella, otros luchaban por tenerla, otros le daban diversos usos.

Desde este primer momento el ejecutante ya se encuentra acompañado de los cosujetos, el simple hecho de enmarcarse dentro de un rectángulo, les coloca un enfoque de afuera hacia adentro y por ende al convivir dentro de este entorno, las posibilidades de relación y de provocación de comportamientos aumenta. Considerando que la intención de este primer momento es que las reglas busquen un accionar y un responder, pero también que durante en este dinamismo los participantes se conozcan o reconozcan previamente unos a otros y por medio de este acto poder tener una visión de los participantes y su primer comportamiento ante la situación presentada.

3.1.2 OBSERVANDO AL COSUJETO: UN MOMENTO DE TRANSICIÓN (Ver Apéndice C. Video 02:33min- 03:38min)

Todo este momento surge durante el accionar de los participantes, después de haberse dado las reglas, en este instante para el sujeto le es imprescindible mirar con quien está, reconocer a los cosujetos que le acompañan. Es decir si ellos son desconocidos o conocidos para él, qué relación previa tiene o no con ellos, inevitablemente del comportamiento o accionar que está sucediendo de parte del otro. Este fue un momento en el cual nació una calma para el ejecutante, un tiempo para observar al otro, los detalles, su estar, su comportamiento, etc. (Ver Apéndice C. ver Video 01:20 min- 03:38min. El momento de construcción comienza desde mucho más antes para el ejecutante)

En esta duración la presencia del sujeto se difumino por instantes, después su respiración y su observación comenzaron a hacerse más latentes debido a la intensidad con la cual las realizaba, con el objetivo de recuperar el foco de atención de parte del otro.

Lo que se estableció para esto fue:

- La repetición: escoger a una persona del interior, mediante un mismo recorrido de la mirada para entablar una primera conexión, todo esto mediante distintos niveles de velocidad y dirección. (por lo menos 3 veces). Una vez escogida la persona, se generó la imitación de su gesto.
- La Imitación: Consiste en copiar el gesto del otro y sostenerlo con el cuerpo e irlo adaptando, por lo tanto el imitar la postura, le coloca al ejecutante y al cosujeto en un nuevo tipo de atención.

En este lugar la imitación y la observación mediante la herramienta de la repetición (para lograr una primera lectura de atención), fueron formas de buscar relación y atención de parte del otro, por lo tanto de hoy en adelante la imitación es un elemento que puede estar latente en todo el ejercicio. El objetivo en este observar fue que se pueda escoger a un participante a quien el ejecutante decide decirle el texto, y todo esto acompañado de una observación e imitación de su gesto, pero es importante reconocer que el acto de imitar puede ser muy invasivo para el otro, por lo tanto es un recurso que se construye durante el transcurso del tiempo.

Durante este observar, al principio lo que se buscó fue generar una atmósfera de tranquilidad entre los cosujetos y el sujeto para a partir de ahí, empezar a entablar miradas que lleven a relaciones y a su vez esta relación que se desarrolla en el tiempo pueda desencadenar en el texto.



8Observando al Cosujeto

Para el ejecutante el observar al otro fue más allá de tener la intención de reconocer y conocer a los cosujetos y de contraponerse al momento de dinamismo generado por los participantes cuando se instauraron de las reglas de juego. Este espacio termina siendo un lugar en el cual, él puede entablar en sí mismo una calma y una tranquilidad que terminan por construir el momento del texto de la fragilidad. En sí este lugar que nace como un accionar claro, termina por conectar con el siguiente momento a manera de una transición de un lugar a otro. Como por ejemplo, los ligeros golpeteos del pie del cosujeto en el piso, dándole un ritmo al momento, una sonoridad que acompaña y el arrastra la silla de los dos participantes sentado el uno sobre el otro y a esto se suma un terceo que le guía con sus manos por dónde ir, este momento se estaba convirtiendo en un crescendo de la situación Porque incluso al final de este observar terminan apareciendo dinamismos de los participantes entre sí, todo este comportamiento del otro termina por romperse con el primer texto.

Una sensación que nació en el sujeto, fue que a pesar de conocer a algunos de los participantes en la vida cotidiana, tuvo la impresión de sentirlos como extraños, debido a que desde un inicio todos están siendo observados por espectadores externos al rectángulo y a su vez la situación de

las reglas de juego les coloca en un nuevo contexto como individuos, les coloca en un lugar del juego.

3.1.3 TEXTO DE LA FRAGILIDAD: INDICIOS DE UNA FRAGILIDAD ESCONDIDA Y DE LA POSIBLE SALIDA (Ver Apéndice C. Video 02:39min – 04:28min)

Este texto ocurrió una vez, que se asumió la postura de imitación del gesto del otro, fue importante darnos cuenta que en este primer texto la intención que se buscaba es la de no revelar un lugar frágil en el ejecutante, sino más bien contarle al otro su sentir, pero de la forma más tranquila posible.

“Había pasado 2 o 3 segundos, desde que todo aparentemente se había apagado ya, y yo seguía escuchando solamente ruido. Había escuchado no una, no dos, ni tres sino cuatro voces, pero ninguna de ellas era la mía... Ninguna de ellas era. No es ninguna, creo que usted no debería estar aquí y creo que yo tampoco.”

En el momento en el cual se mencionaban “Había escuchado no una, no dos, ni tres sino cuatro voces”, el accionar del espectador fue darle golpes al piso con su pie dependiendo del número, que se decía, esto permitió en el ejecutante darle pausas al texto para que se pueda dar esta sonoridad de parte del otro participante

En el instante que se menciona: “creo que usted no debería estar aquí y creo que yo tampoco”. El Ejecutante se subió al filo de una silla y continuó sosteniendo la mirada con el otro, al terminar las últimas palabras con una sonrisa, dejó caer la silla con un traslado de su cuerpo, y rompió con una carrera con la intención de salir del rectángulo. Este acto terminó por disolver toda la situación que se había construido desde mucho antes.



9 Indicios de una Fragilidad

Este momento del texto termina por trasladar la atención y el control nuevamente al ejecutante, mediante el uso de la palabra, él reveló ciertos indicios de su sensación. Consideramos que el clímax del texto radica cuando se le dice directamente al otro: “creo que usted no debería estar aquí y creo que yo tampoco”. Porque esto termina por dialogar directamente con una persona, darle el punto de atención inmediato al otro, y no desde un lugar de poder o cuestionamiento (esto entendido que dicho texto se lo dice subido en la silla) sino más bien desde un lugar en el cual el ejecutante y el cosujeto buscan cuestionar, su estadía hasta ese momento en el rectángulo.

Cuando todo esto sucedió, espacialmente la mayor parte de cosujetos se aglomeraron en el centro del rectángulo con punto de vista a la silla del ejecutante. Ellos ocupaban distintos niveles: de pie, sentados en la silla o en el suelo. Al momento de la caída de la silla debido a la cercanía del cosujeto con el ejecutante, el mismo se sorprende y uno de los participantes reacciona y abre paso para que el ejecutante pueda correr y detenerse justo al borde de uno de los lados del rectángulo.



10 La Caída de la Silla

La caída fue una ruptura y permitió dar paso a un nuevo lugar, en el cual los momentos del juego empezaron a surgir. La intención de querer salir en la corrida y no hacerlo termina por dar el indicio de un posible escape del rectángulo.

3.1.4 TEXTO NO DICHO: MATERIAL DERIVADO (Ver Apéndice C. Video 04:29min - 05:02min)

Una vez que el sujeto no logró salir del rectángulo y se detuvo al borde, giro hacia la vista de los participantes y a cada uno de ellos, con un trabajo de la mirada y de la intención del nuevo texto obtenido del material derivado, sin emitir sonido alguno, comenzó su diálogo.

En este texto se habló sobre la experiencia desde el punto de vista de un espectador que fue grabado al mirar el ejercicio, pero se trabajó solo con la intención de la mirada y el gesto, al final todo este material se devela con palabras en una sola pregunta:

“Creo que eso, no sé si tienes alguna pregunta”

Durante este momento los cosujetos entregaron una nueva atención hacia el ejecutante. Lo que buscamos con esto era tener totalmente la atención sobre nosotros, para al final generar un desconcierto, dejando posibles interpretaciones de parte de los participantes sobre lo que se dijo durante la gestualidad. Consideramos que en este lugar buscábamos concretamente un diálogo sin palabras, sino con miradas, con gestos, sentirnos escuchados y acompañados desde ese lugar. Mencionaremos algunas impresiones personales obtenidas en la experiencia:

Los cosujetos me miraron con atención, sus cuerpos estaban calmados, ya más tranquilos con un ritmo corporal distinto, ya no se les veía tensos, Uno de los participantes seguía sentado en las piernas del otro, pero ambos se sentían cómodos, en medio de esa relación que se creó. La silla que ha caído desde mi traslado, no se ha levantado, sino más bien como ha quedado en el piso, ya ha sido ocupada por el resto de participantes, ellos la usan de una forma extracotidiana, pero en el contexto se la ve de la forma más normal posible. Sentía que en ese momento estaba siendo escuchado por cada uno, y que entre ellos poco a poco se iban adaptando con mayor o menor afinidad, sentía que empezaba a existir los inicios de un acompañar, de una comunidad. (Ordoñez, s/a, p.8)



11 El Texto no dicho

3.1.5 DANZA DE LA MIRADA: LA PELOTA QUE VIAJA POR EL ESPACIO Y DEL UNO AL OTRO (Ver Apéndice C. Video 05:09min- 07:15min)

La Danza de la Mirada surgió espontáneamente después de que el ejecutante haya mencionado la pregunta, causando una ruptura y un inicio del juego. Esta herramienta nació de otro material derivado, donde la mirada tiene construido el recorrido de una pelota imaginaria por el espacio, es decir la misma viaja por todo el lugar y de una persona a otra. La intención de elaboración de este material fue generar una presencia y una atención constante de parte del ejecutante sobre los detalles y de lo que está sucediendo en el lugar. Esta danza le permitió al sujeto escoger otro cosujeto distinto a los anteriores para poder otorgarle una atención diferente y que entre ambos sean capaces de producir un nuevo tipo de relación y comportamiento.



12 La Danza de la Mirada

El detalle estuvo en que la pelota pasaba de un lado al otro por un viaje de la mirada, y esto se dio en un crescendo de velocidad y a su vez el cuerpo del sujeto buscaba esquivar dicha pelota construida por trazos imaginarios y marcados por la dirección de la mirada.

Existieron 3 momentos que aparecieron:

1. La pelota que viaja por el espacio y se queda en el espacio (hasta terminar primero en un lugar específico del espacio de un solo golpe, sosteniendo la mirada)
2. La pelota que viaja del espacio al cuerpo del sujeto (luego se vuelve a activar la pelota mucho más rápido terminando en una parte del sujeto)
3. La pelota que viaja del espacio al otro. (finalmente la pelota sale del cuerpo del sujeto y vuelve a moverse por el espacio hasta llegar a posarse sobre un cosujeto. Y debido a esto el ejecutante se dirige al lugar en donde terminó la pelota y se coloca detrás de él.)

Para este instante se dio un cambio de ubicación de parte de los colaboradores dentro del espacio, debido a la ruptura generada por el cambio de dinámica. Existen dos momentos que pasaron durante la dinámica del juego: el primero cuando la pelota se detuvo sobre el ejecutante y su acción de mirar a la misma por debajo de su camiseta hizo que un participante se acerque y esto podía haberse desencadenó en un diálogo o juego entre ambos. Pero el sujeto decidió continuar con el juego de la pelota produciendo un segundo instante para terminar con su su mirada en el hombro de otro colaborador que estaba sentado, su objetivo posterior era conseguir la silla, mediante el juego de pelota, la danza de las manos y la marioneta (Momentos que prosiguen en la dramaturgia y que se construirán después).

Lo que se buscó con la danza de la mirada era conectar con el otro, mediante detalles de observar, es decir entablar un diálogo que le permita tener una cercanía hacia el otro cuerpo. Buscábamos la proximidad, pero para ese momento la reacción de parte del cosujeto de sentirse observado, desde la espalda puede resultar invasivo e incómodo para otro, por lo tanto surgió un no querer sentirse observado, evitando y cambiando de dirección, provocando que el accionar del ejecutante se distorsione. Y a su vez que el accionar de los participantes sea tomar el control sobre este sujeto y hacerle sentar sobre la silla.



13 El Ganar la Silla

Debido a esto el foco atención se trasladó hacia un participante, construyendo sobre el mismo el siguiente momento, ya que el participante que estaba siendo mirado a partir del juego de la pelota, abandonó su silla y se colocó en otro lugar.

3.1.6 MARIONETA: LA TRANSFORMACIÓN DEL JUEGO (Ver Apéndice C. Video. 07:16min- 08:25min)

En este lugar, una vez que el sujeto se sentó y obtuvo la silla de forma automática, él mismo pasó al siguiente momento, saltándose un instante, ya que el objetivo del mismo era tener la silla, y como por acciones de otros la obtuvo de forma inmediata, esta transición dio paso a la construcción del títere, sin salirse de la noción de juego.

Se empezó por elaborar los primeros indicios, los mismos consistían en que el ejecutante tenía hilos imaginarios en su cuerpo y se los jalaba con una mano, dándole al otro una primera imagen de cómo funciona el código. Este jalar involucra generar oposiciones del cuerpo contraponiéndose a la parte que es jalada, para luego ampliar el código propuesto y pasar la noción al otro y poder generar una relación de manipulación de su cuerpo.

Lo que buscábamos era la manipulación de un participante mediante hilos ficticios que eran jalados por él ejecutante, él con sus manos asemejaba la idea de estar agarrando hilos que se encuentran en el cuerpo del otro para poder manipularlos. Luego la posta podría haber pasado al cosujeto que también tenía la opción de manipular al ejecutante o a otro cosujeto, siempre manteniendo la misma regla de agarrar y jalar el hilo imaginario. Esto siempre resultó ser un trabajo de dos, donde el uno se deja guiar y ambos construyen su recorrido y su estar. Esta dinámica permite crear relaciones directas y que construyen un juego que puede desenvolverse en la idea de una marioneta.

Cuando esto ocurrió, lo que sucedió fue que la asimilación de la regla fue muy rápida y el jalar los hilos, terminó por volverse una herramienta que permitió conectar entre los cosujetos, mediante movimientos a manera de una danza entre ambos. Ambos participantes de pronto eran desviados por sus hilos imaginarios y gracias a esto, se conectaban con otros cuerpos, logrando que se expanda el diálogo, y por medio de esto poder generar otras múltiples redes en el mismo lugar sólo con intenciones diversas.



14 La Marioneta

El hilo se difuminaba cuando se cambiaba la velocidad con la cual él mismo era sacado y jalado, terminando por desvanecerse y convirtiéndose en un rozar de las manos. No todos los cosujetos siguieron la regla pero la atención por querer pasar el hilo de un lado al otro permitió darle al participante un nuevo momento de atención, y a su vez el detalle de la mano de jalar y trasladar el hilo hacia otro lado. La Marioneta puede surgir con la idea de la manipulación pero lo que se buscaba es desembocar en la construcción de nuevos puentes de relación entre todos, para establecer un nuevo juego.

Posterior a esto entre el juego y diálogo que se establecieron entre sujeto y cosujetos, termina por desvanecerse ya que un participante difumina su hilo y pasa la batuta a otro y desde este lugar se da una mutación del juego, donde el hilo se convierte en un elemento de la imitación.



15 El Hilo se difumina de la Marioneta

3.1.7 IMITACIÓN: COMO UN MOMENTO QUE REAPARECE PARA LA TRANSICIÓN. (Ver Apéndice C. Video 08:26min- 09:43min)

Esta imitación que surgió como un cambio de dinámica, terminó por convertirse en un momento de transición, sin dejar de lado su naturaleza de juego, en este caso la misma no fue invasiva sino más bien permitió desarrollar un diálogo entre los sujetos. Este espacio nacido durante el transcurso del ejercicio, terminó por revelar un lugar en el cual el sujeto empieza imitando hasta aislar al borde del rectángulo al cosujeto y junto a ellos, las sillas que ambos ocuparon. Causando la noción de un efecto espejo, donde, ambos colaboraron para construir el movimiento de tal manera que los detalles del otro puedan ser copiados mutuamente, para darle una construcción de la imitación con rasgos de simetría.

Mientras esto ocurría se dio un nuevo cambio espacial, donde la silla que estaba en el borde fue trasladada a manera de una carrito sobre el cual estaba sentado uno de los participantes y el mismo era empujado por otro. En este recorrido espacial 5 de los colaboradores terminaron por rodear y aislar en un borde al sujeto y contraponiéndose a esta ubicación espacial, se encontraba el único participante que decidió quedarse sentado en el piso, dando una nueva oposición no solo espacial sino porque el ejecutante se subía sobre la silla nuevamente. (Ver Apéndice D. Video Detalles)



16 La Imitación y la Ruptura de la acción

La acción que rompió el espejo previamente construido fue volver a la postura de imitación inicial, que al final desembocó en la subida de la silla. Los Cosujetos reconocieron este momento y dedujeron que el ejecutante iba a lanzarse por segunda ocasión de la silla y por ende todos se acercaron mucho más al mismo.

Uno de los participantes me cerró el paso con su silla, otro se acercó frente a mí, un tercero se sentó en la silla que estaba ocupando, siento que su intención es la de impedir que salga de la silla con la caída encuentro en esto una nueva forma de relación, un conflicto para mí, sus miradas me dicen mucho, es una nueva forma de no encontrarme solo, estoy acompañado pero impedido a la vez. El espacio entre todos nosotros es muy cercano y limitado. En ese momento no salte de la silla, sino simplemente baje normalmente, camine hacia la dirección del cosujeto que estaba al otro extremo sentado en el piso, al llegar al borde regrese a ver y en un respiro, corrí y salí del rectángulo con un salto, continuando con mi estructura dramática. (Ordoñez, s/a, p.10)

Finalmente se recurre al final del texto anteriormente dicho: “Creo que yo tampoco” para finalizar este espacio y continuar con el siguiente instante. (Se quiere traer la imagen anterior de que la silla cae, pero por el espacio el ejecutante recurre a esta otra estrategia de simplemente bajarse y continuar)

3.1.8 PRIMERA RUPTURA DEL RECTÁNGULO: REGLA DEL SALTO Y LA DANZA (Ver Apéndice C. Video 09:44- 11:00min)

En esta primera ruptura se dio un quiebre a la regla implementada antes de que: “Estamos dentro de un rectángulo del cual no podemos salir”, por lo tanto se construyó una primera fuga concentrando el foco de atención en el exterior del rectángulo. Esta ruptura dio el indicio de una nueva regla que en posteriores salidas del juego quedará implementada, esta fue:

El salto: para poder abandonar el rectángulo se debe dar un salto hacia afuera del rectángulo,

este acto es voluntario de parte del otro, incluso el cosujeto está en total libertad de dar un salto y abandonar el rectángulo. Este salto generó desconcierto sobre la primera regla implementada, poniendo en duda de que si las reglas son iguales para todos, pues si todos estamos bajo las mismas reglas de juego, solo que el ejecutante se va encargando de revelarlas y hacerlas visibles al otro. Este ejecutante que oscila de un punto al otro, del interior al exterior se vuelve un punto de conexión entre estos espacios.

Esta salida surge para dar paso a una danza que previamente fue elaborada.

La Danza: el rectángulo nació de una coreografía basada en el copiar una danza llama *Imperceptible del Lexique Dansé de Jeannette Dumeix*, basando en un ejercicio de memoria y de construcción. Por lo tanto en el recuerdo del intérprete se produjo nociones de una danza con un desplazamiento rectangular, es decir la misma formaba los bordes de un rectángulo, pero al ir la difuminando, son pocos los fragmentos que han quedado. En este lugar de bailar, el cuerpo presenta otro dinamismo, muestra otro lugar de seguridad y se vuelve un lugar capaz de ser controlado por mí mismo. En este caso el cosujeto se vuelve un observador de lo que el ejecutante hace y se construye el convenio como tal de observar y hacer dentro de la ficción.

Cuando ocurre el momento de la ruptura y salida del rectángulo, un cosujeto que tenía un poncho en su vestimenta, se lo saco y en un vaivén le dio una señal al sujeto de que va a lanzarlo hacia afuera, por ende cuando lo lanzó, el ejecutante lo tomo y miro el poncho. El fragmento de danza construido previamente, terminó por estructurarse y ejecutarse con el poncho en la mano, al principio seguía siendo un poncho como tal, posterior a esto el poncho durante el ejercicio adquirió una carga y significación distinta.



17La Primera Ruptura del Rectángulo

Una vez que el ejecutante cayó al piso, y se arrastró, el cosujeto que le lanzó el poncho, deslizó sus pies hasta colocarse en el borde interno del rectángulo para acompañarle, muy cerca de él, solo la línea trazada en el piso les delimitaba. . El ejecutante desde afuera y este cosujeto desde adentro, el ejecutante paso del arrastrarse por el borde hasta ponerse de pie.

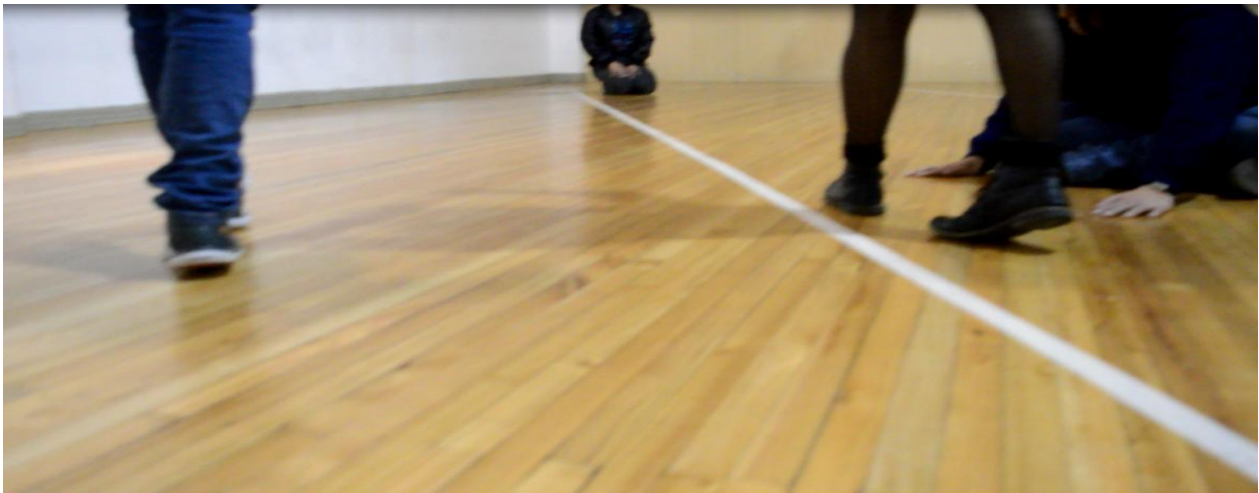
El resto de cosujetos les acompañaron con la mirada. Algo interesante que sucedió aquí es que a pesar de que es el trazo del piso el que les separa, ambos continuaron con su caminar y todos los demás le abrieron camino para que pueda trasladarse el cosujeto que acompañaba desde el interior.

3.1.9 CAMINATA DEL INOCENTE: REGLA DE INGRESO (Ver Apéndice C. Video 11:01min-12:01min)

Mientras el ejecutante caminaba, subió las manos como señal de estar rendido, continuando lentamente su transitar por los bordes del rectángulo (solo una mitad). En este transcurso el mismo escogió un nuevo cosujeto del interior para darle la mano y que este le permita ingresar a rectángulo. Durante este trayecto la mirada ya conectaba con el otro desde un inicio, existió

un momento de aprobación de parte del otro, para avanzar por el borde con la noción de cautela.

Esta caminata se vio transformada por él acompañar del cosujeto que le dio el poncho, donde este colaborador con sus manos simulaba el tener una pared a su lado, automáticamente todos le abrieron paso para que este pueda transitar por el borde interno y el sujeto por el borde externo. En este transcurso el ejecutante sólo tenía una mano extendida como si estuviera rendido, porque en la otra mano llevaba el poncho que se terminó por convertir en un objeto que tiene que ser cuidado, insinuándose hacia la idea de un bebé, quizás es por la connotación que se tienen en la cotidianidad de dicho objeto.



18 La Caminata del Inocente

La regla de ingreso: Para poder volver al interior del rectángulo, el sujeto debía acercarse al borde y darle la mano a alguien del interior, como primera reacción este le dio la mano y gracias a esto el ejecutante pudo con un pequeño salto y con su mano tomada del otro, ingresar nuevamente al rectángulo. En posteriores veces el cosujeto fue entendiendo cómo funcionaba dicha dinámica y por lo tanto era su decisión el dejarle volver al ejecutante y por lo tanto el mismo debía construir estrategias para ganarse la confianza y aceptación del otro.

Para poder ingresar al rectángulo se necesita del otro, por lo tanto el gesto de dar la mano, se vuelve para el ejecutante como una bienvenida al espacio, una aceptación y con la sensación de

un no sentirse abandonado. Este gesto es muy fuerte sobre todo porque la decisión del otro en este momento es más fuerte que la ejecutante y aun así, el cosujeto no lo deja afuera.

Cuando la mano de la espectadora que le acompañaba en el recorrido estuvo a punto de encontrarse, la mano de otra participante apareció y este acto rompió la relación que se venía dando, para darle paso al ingreso de nuevo al rectángulo. Este accionar de parte del cosujeto hizo que al final el ejecutante le entregue el poncho que ingresó con la idea de ser metaforizado como un bebé. Este cosujeto lo recibió en sus brazos, el accionar y responder del mismo permiten cambiar los dinamismos de la construcción del ejercicio.



19 La regla de Ingreso

3.1.10 NUEVA TRANSICIÓN, EL MOMENTO DE CONSEGUIR LA SILLA. (Ver Apéndice C. Video 12:02min- 13:47min)

Una vez que se ha dejado el poncho a uno de los cosujeto, el reacciona de este, fue quedarse cuidando al mismo, con la idea e imagen de cuidar a un bebé. Mientras esto ocurría el sujeto se dirigió a donde se encuentran todos los demás e intento recuperar una de las sillas. La misma la consiguió al ir ganando territorio, siguiendo un juego propuesto por uno de los participantes, el



mismo trataba de soplar las manos y deslizarlas por la silla, al final este colaborador terminó por quitarse de la silla y el sujeto pudo sentarse.

Mientras tanto el participante que tenía el poncho se dirigió hacia la silla que estaba en el piso, este le tomo de la mano a otro colaborador que estaba sentado en la misma y le sacó de un jalón del lugar, para poder ocuparlo y hacer del mismo una especie de cuna para colocar el poncho. . El cosujeto que acompañaba al ejecutante en el recorrido por los bordes del rectángulo, intentó quitarle poncho-bebe, pero no lo consiguió.



20 Una Nueva Transición: Conseguir la Silla nuevamente

Posterior a esto, en el ejecutante retomaba y construía la Danza de la Mirada y paralelo a esto, el cosujeto defendía la cuna, para que nadie se la lleve a ningún otro lado y cuidaba al poncho-bebé, a este cuidar se le suma el colaborador que fue sacado de la silla.

El objetivo de la Danza de la mirada era agitar tanto el cuerpo, para poder desarrollar el jadeo y posteriormente el ladrido



3.1.11 CÓDIGO DEL LADRIDO: MONÓLOGO DEL LADRIDO (Ver Apéndice C 13:48min-15:01min)

Este momento nació desde el jadeo, hasta la construcción del monólogo, utilizando la historia construida como un material derivado, donde aparece el llorar, el gruñir, el ladrar al uno y al otro desde distintos niveles, para finalmente el aullido.

El ladrido fue una herramienta basada en la imitación del lenguaje del perro, mediante el lanzamiento de sonidos que asemejan a los ladridos y quejidos de un perro. Este elemento contiene una serie de matices que permitieron construir un diálogo con el otro, a pesar de que no se usa el lenguaje lingüístico como tal, las intenciones de dicho lenguaje permitieron entablar diálogos y relaciones con el otro.

Durante el ejercicio se empezó pronunciando ladridos hasta encontrar el correcto para la situación, luego se comenzó por darle una forma, un diálogo, observando a los otros, intentando relatar lo incómodo que puede ser para el sujeto estar en ese lugar. Durante la construcción del material derivado, la sensación se volvió una especie de confesión sobre lo incómodo y disgustado que el mismo se sentía, tomando como referencias presentaciones anteriores, esto permitió entender las múltiples posibilidades de este código.

Creemos que en este lugar a pesar de que no pueda entenderse en forma de palabra, el otro puede tener una ligera noción de lo que el sujeto siente, la forma de reaccionar es reírse de lo que pasa. El cosujeto muchas veces ha respondido a este código de igual manera ladrando o rompiendo la lógica como por ejemplo:

1. Gruñir como el perro
2. Llorar como el perro
3. Lanzar ladridos por todos lados como respuesta a lo que digo
4. Proponer otro animal (este elemento rompe la lógica propuesta)

Este espacio le permitió al ejecutante tener un momento de comunidad, de sentirse en colectivo y que a su vez todos formaban parte de su lugar, sin importar que los sonidos que estaban haciendo

impliquen diversos significados, a la final estaban escuchándose y compartiendo su estar.

Cuando se empezó a construir el jadeo, el mismo desembocó en un primer ladrido, lo que sucedió es que esto se volvió como una cadena, donde uno a uno se iban pasando el código imitando lo propuesto. Al final la cadena terminó con el ladrido hacia poncho-bebe

Con este final de la cadena, el ejecutante comenzó con el relato del ladrido, el mismo se volvió nuevamente foco de atención, todos le estaban rodeando a manera de comunidad, como una noción de familia. Los múltiples cambios de tristeza al enojo, hicieron que el resto de participantes cuidaran al poncho-bebé, en estos momentos se sintió que la situación que se planteó desde el momento de incorporar al poncho se ha venido sosteniendo y alimentando con detalles. En cuestión de sonoridad se dio un pequeño momento de caos para al final terminar con el aullido que cortaba el ladrido.



21 El Código del Ladrido

3.1.12 ESPERA (Ver Apéndice C. Video 15:02min 18:00min)

Una vez que ocurrió el aullido, se empezó la construcción de la espera, con el objetivo de darle una calma distinta al momento, de reconocer la nueva situación, debido a que en el momento anterior el espacio se dividió en dos grupos, el primer grupo de 4 en el cual estaba el ejecutante y el segundo grupo que estaban 3 y el poncho-bebe. En ese momento una participante tomó el



control de la situación, al tomarles de la mano y hacer que las mismas se junten, su objetivo era conseguir la silla, con un tambaleo, logró tomar la silla y se sentó en el otro lado del rectángulo. Mientras esto pasó existieron ligeras miradas hacia el otro grupo.

Una vez que esta participante se sentó comenzó su espera, el otro grupo cargaba al bebé y se terminó por conformar un solo grupo. Esta participante solo movía sus piernas esto generó espacialmente oposiciones, el resto estaba mirando el poncho-bebé y de reojo a esta espectadora.



22 La Espera

Cuando el ejecutante decidió acercarse y tocar al poncho-bebé, todo el grupo puso sus manos para impedir que este lo haga, ellos lo cuidaban, y uno a uno las manos se fueron interponiendo y entre esto, otra espectadora tomó al poncho-bebe y se lo llevó, para entregárselo a la colaboradora que estaba sentada esperando en la silla. Ella no lo quería recibir y se movió de un lado al otro, el espectador con el poncho-bebé, insistió y al final terminó por recibirlo. La mayoría de cosujetos se acercaron a esta participante que era ahora un foco de atención muy claro, incluso el ejecutante se acercó a ella con el objetivo de contarle el secreto.



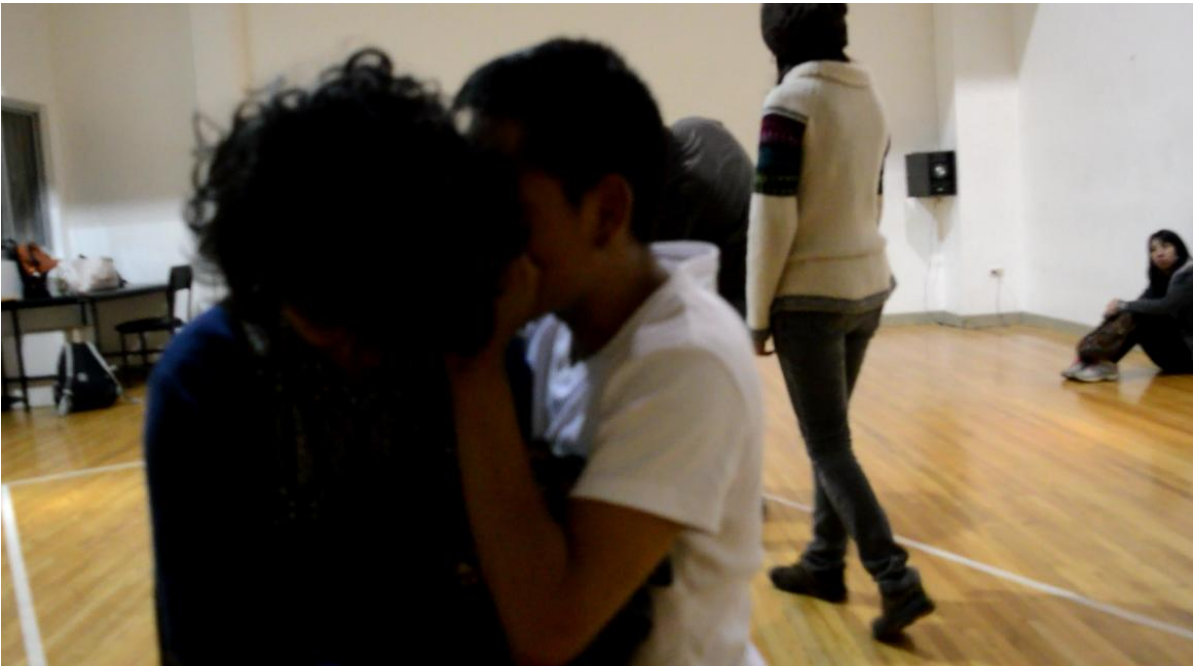
23 Oposiciones en el Espacio

3.1.13 SECRETO (Ver Apéndice C. Video 18:01min 19:25min)

El ejecutante se acerca al oído y le cuenta:

Una línea de su confesión (porque me he encerrado aquí contigo), al final termina por decirle el mecanismo de las reglas de entrada y salida (la libertad de salir cuando quiera solo con un salto y para poder entrar debe dar la mano a alguien del interior). Este secreto se vuelve un lugar íntimo y en medio del cual se revelan reglas.

Lo que sucedió mientras pasaba esto, fue que el momento se volvió de una calma total, una tranquilidad en el espacio, Esta espectadora mientras escuchaba estaba como arropando al poncho, en sus gestos y accionar existía una tranquilidad, al final terminó por abrazar al sujeto sin soltar al poncho-bebe. Entretanto en una de las sillas se encontraba otra participante tan solo observando lo que sucedía, en la otra los 4 cosujetos se ponían de acuerdo para todos tener subidos un pie sobre la misma. Existió como 3 instantes que ocurrían de forma simultánea: La espera y observación desde una silla de una espectadora, el Abrazo y el secreto de otra y el Acuerdo de los pies.



24 El Secreto

Una vez terminado el abrazo y el secreto, esta participante dio un salto y salió del espacio con el poncho- bebé, caminó por la parte exterior del rectángulo, cuando esto sucedía, la participante que observaba se levantó de la silla de un empujón la deslizó por fuera del rectángulo. En este acto el cosujeto del exterior miro la silla y se sentó por fuera del mismo con el poncho-bebé, mientras tanto el resto comenzaba a observar lo que sucedía y el ejecutante con un salto nuevamente sale del espacio.

Este momento terminó por configurarse como una un lugar de rupturas espaciales no solo por el sujeto o cosujeto, sino por el accionar del otro al empujar y sacar una de las sillas. Fragmentando las barreras espaciales pre-construidas antes.



25 El Abrazo

3.1. 14 SEGUNDA RUPTURA: LA DANZA DEL RECTÁNGULO Y EL NUEVO INGRESO (Ver Apéndice C. Video 19:26min- 20:43min)

El objetivo de esta ruptura fue para volver a construir una danza en uno de los vértices, y partir de la misma empezar a bailar por los bordes de todo el rectángulo, para finalmente parar en un lugar cercano a un espectador externo. Esta danza buscaba conectar con un espectador externo para poder hacer su posible ingreso. El objetivo planteado era ingresar a una nueva persona al rectángulo, pero cuando esta espectadora sale con el poncho-bebe, el sujeto le acompaña, es decir empezó a bailar por el borde del rectángulo y la rodeo a ella, su objetivo ya no era conectar con alguien externo para el nuevo ingreso, sino mantener la relación construida con ella para potenciar todo lo anterior ganado.

Todos observaban lo que sucedía en este nuevo cambio, cuando se terminó la danza, el sujeto observó a la espectadora sobre la silla y regreso la mirada al grupo del interior, luego dio su mano y todos le dejaron entrar. Todos ellos comenzaron a guiarle para ocupar una de las sillas que estaba siendo ocupada por otro participante. , a este participante le levantaron para que el ejecutante pudiera sentarse, es decir a ambos les guiaron mutuamente, el uno para sentarse y al



otro para levantarse.



26 La Segunda Ruptura

3.1.15 TEXTO DE LA FRAGILIDAD Y LA CONFESIÓN (Ver Apéndice C. Video 20:44min-24:12min)

Después de que el ejecutante se sentó sobre silla, empezó con el texto de la fragilidad y la confesión. Este texto reveló su fragilidad como individuo, surgió de un momento de pausa consigo mismo intentando entender por qué ha decidido quedarse en el interior el rectángulo, este texto permitió construir un momento de pausa para todos. “Es un momento en el cual el otro pudo escucharme completamente, como un individuo frágil. La confesión reveló mi necesidad de no querer estar solo y porque quiero que en este encerrar al otro, poder sentirme acompañado, un texto que me revela y en donde mis fugas internas salen al exterior.” (Ordoñez, s/a, p.18)

Durante este momento de confesión, la cosujeto que estaba afuera se levantó, se llevó al poncho-bebé y a la silla, llegó a uno de los bordes donde estaba sentado otro, este le dio la mano,



la colaboradora de afuera ingreso al rectángulo y le dejó al poncho-bebé en sus brazos. Ella volvió a salir de un salto y tomó la silla y se sentó en donde estaba antes.

El resto de participantes no percibieron este accionar, porque le estaban prestando atención al ejecutante, al final del texto de la confesión uno de los colaboradores le abrazó, y esto desencadenó una serie de abrazos, uno a uno le fueron abrazando, todos se aglomeraron sobre él. Espacialmente tenemos, en el interior del rectángulo a un cosujeto sentado cargando el poncho-bebé y el acumulo de abrazos en otro espacio y externamente la participante que se sentó por fuera de las líneas trazadas.



27 La Confesión

La presencia de este cosujeto con el poncho-bebé fue muy fuerte, su estar se convirtió en un foco de atención muy claro, y a su vez su mirada apuntaba al centro en donde ocurrían los abrazos, así como la mirada del participante del exterior también apuntaba al centro, por lo tanto la mirada de todos se concentra en un solo lugar.

Cuando el abrazo se difuminó las manos de todos estaban aún sujetas, la mirada de los que se abrazaron se dirigió hacia el participante que estaba sentado solo en el interior, y todos



caminaron hacia el sin soltarse las manos. Cuando llegaron donde él, esté colocó al poncho- bebé para que todos lo sostuvieron, al final el ejecutante terminó por hacerse cargo, todos estaban en una noción de comunidad y de cuidarse los unos a los otros.

Después todos llegaron al borde en donde estaba el cosujeto exterior, ella extendió su mano con el afán de querer sacar a alguien, pero todos le tomaron de la mano y le hicieron entrar nuevamente al espacio y se le volvió a entregar el poncho- bebé a ella. Considerando que este participante es el mismo que entregó el poncho al ejecutante en la primera ruptura.



28 El Abrazo Colectivo



29 El Poncho-Bebe



30 El ingreso

3.1.16 SACAR A UNO DE LOS COSUJETOS DEL ESPACIO O A VARIOS (Ver Apéndice C. Video 24:13min- 25:23min)

Para esto se aplica la regla del salto sumada a la cadena de manos, donde consecutivamente sale el uno y luego el otro. Este elemento permite dar la confianza y tener la confianza del otro, se da un juego de posiblemente salir y volver a entrar. Este elemento le coloca al cosujeto en un lugar de elegir sobre si quiere salir o no, cuando el cosujeto sale se vuelve un espectador del espacio, es decir puede mirar el interior del rectángulo del cual habito

Uno de los indicios para acceder al salto fue cuando el ejecutante le dio la mano al otro, luego le miró, y empezó a tambalear las rodillas para indicar que hay que saltar, todo esto acompañado del sentido del contar 1,2,3, para finalmente saltar.

Una vez aceptada la propuesta, el otro le reafirma su acompañar, para finalmente darle un fin a la experiencia. Este lugar le da al ejecutante un mirar con alguien lo que está sucediendo en la escena.



31 Salida del Rectángulo de los Cosujetos

Después del ingreso de esta participante que estaba afuera, Una de las participantes empuja y saca la otra silla del espacio. Cuando esto sucedió el ejecutante tomó su mano y justo en el momento para salir, la participante externa posa su mano sobre la espalda del ejecutante y este se detiene y le da la otra mano. Al final terminaron por salir del rectángulo dos colaboradores, el ejecutante y el poncho-bebé. El resto de participantes se quedan aglomerados en la única silla que quedó dentro del rectángulo.

3.1.17 FINAL: EL APLAUSO COLECTIVO (Ver Apéndice C. Video 25:24min- 26:15min)

Una vez sacado uno o varios de los cosujetos del rectángulo, se da la finalización del ejercicio de tal manera que el ejecutante empieza a aplaudir de forma lenta hasta llegar al máximo para que la gente entienda el código y aplauda y rompa la ficción generada. Además el aplauso es una forma de agradecimiento para los que participaron y observaron por lo tanto este elemento nos permite cerrar el dispositivo.



32 El Aplauso

3.2 Conclusiones de la Experiencia: Momentos que no pasaron

A continuación se describe uno de los momentos que no pasó, debido que la propuesta del espectador era más fuerte, pero que fue estructurado como parte de la *Dramaturgia del Dispositivo*. Dicho instante tenía una naturaleza de juego con el otro para lograr mayor proximidad. El mismo venía después de **La Danza de la Mirada: La pelota viaja por el espacio y del uno al otro** y antes de **La Marioneta: La transformación del juego**

Este instante se estructuró de la siguiente manera: el ejecutante se coloca por detrás de alguien y una vez ocurrido esto, sus manos empiezan a aparecer y a generar imágenes sobre el cuerpo del otro. La idea se basaba con la intención de que con sus manos ambos cuerpos se vuelven como uno, las manos siempre están bordeando el otro cuerpo, pasan por los lugares del nacer (similitud de las raíces del árbol), el crecer (similitud con las alas de un pájaro), relacionarse y el morir (despegarse del otro cuerpo). Lo que buscábamos era acercarnos a la construcción de la marioneta. Este momento lúdico nos permite otro tipo de relación dada por la proximidad de un cuerpo y del otro. Con esta danza buscábamos formar un solo cuerpo con el del espectador a pesar de reconocer que cada uno tiene un ritmo propio, es decir generar un lugar donde ambos reconozcan que se

necesitan del uno y del otro para construir, a pesar de que esta construcción tenga particularidades diversas. Para finalmente transformar este lugar de juego en un espacio de manipulación del cuerpo del otro, es decir construir el momento de la marioneta

Pero debido al accionar del espectador este momento tuvo que ser transformado, para poder potencializar el acto del cosujeto, dando mayor énfasis a lo que el otro hacía, y continuando con esto al siguiente momento que también se vería envuelto en esta transformación del código presentado.

Es importante reconocer que existen momentos que pueden volverse transiciones de un lugar a otro, es decir que su naturaleza se transforma y por ende el objetivo de construcción varía y se vuelven caminos hacia la potencialización o guía de instantes mucho más fuertes dentro de la dramaturgia o se vuelven lugares de fuga para que el accionar del espectador se deleve.

Por lo tanto si tomamos como ejemplo la Danza de la Manos, es un lugar perteneciente al bloque del Juego dentro del dispositivo, todos lo demás elementos que incluyen a dicho bloque (La Danza de la Mirada: La pelota viaja por el espacio y del uno al otro y La Marioneta : La transformación del juego) tienen una naturaleza lúdica y en este caso debido a los construcción de dicho bloque y de su estructura, La danza de la Manos pasa a convertirse en un lugar de transición, ya que en la práctica este elemento se revela como un lugar que puede o no ser usado dentro del bloque global. Por lo tanto, también se reconoce que las materialidades de construcción dentro del bloque de juego presentan un mismo código por detrás, obviamente con sus variables y con una construcción que va desde la lejanía hasta la cercanía y el contacto con el otro y por lo tanto en la asimilación de parte del espectador. El código presentado se vuelve conocido y debido a esto, la respuesta del cosujeto es rápida y se vuelve capaz de convertirse en un instante de fuga, de cambio o transformación ante la situación planteada.

También es importante reconocer que dentro de la dramaturgia global de este dispositivo, existen otros bloques que contienen ejes y nociones capaces de sostener la intención de la hipótesis para convertirse en instantes que puedan guiar al cosujeto por la experiencia, así como de

permitirle al ejecutante entablar el mecanismo de funcionamiento del dispositivo. Los bloques son microestructuras que contienen elementos y situaciones bajo una naturaleza similar. Se puede distinguir los siguientes bloques:

1 Tabla de Bloques del Dispositivo Espectador Vs. Ejecutante

BLOQUE	CONTENIDO	REGLAS Y DINAMISMOS	OBJETIVO
El Bloque de Iniciación	- BIENVENIDA	<ul style="list-style-type: none"> - Se da la bienvenida al publico - Se dan las reglas y restricciones iniciales del dispositivos 	Es una forma de iniciar el dispositivo, y las reglas lo que buscaban es entablar una participación directa del espectador con el espacio, un relacionarse con las sillas y con el resto de cosujetos, con la noción de darle una ocupación y sentido de estar para establecer un primer dinamismo
El Bloque de Reconocimiento	- OBSERVANDO AL COSUJETO	<ul style="list-style-type: none"> - Mediante la observación se puede reconocer o conocer al otro. - Generar un cambio de dinámica mediante el observar y la tranquilidad. 	<p>El objetivo de esto es entablar las reglas y dinamismos capaces de identificar el nuevo espacio, a los colaboradores, y este nuevo convenio.</p> <p>A su vez generar una calma total en el rectángulo.</p>
El Bloque Personal	- TEXTO DE LA FRAGILIDAD (Primer Indicio)	- Manejo de los textos de	El Bloque Personal, en el cual se toca a la



	<ul style="list-style-type: none"> - EL TEXTO DE LA FRAGILIDAD Y LA CONFESIÓN - LA ESPERA 	<p>la fragilidad en la silla y con la intención de provocar rupturas y cambios de dinamismo y contexto a tardes del mismo.</p>	<p>fragilidad del individuo, mediante elementos de lenguaje y texto, que son capaces de relevar este estado en progresión, así como partituras que tienen una construcción personal y de la mirada sobre él</p> <p>El objetivo del mismo es construir este cuerpo acompañado, que se presenta en un estado frágil, y esto se va construyendo con el tiempo y el transcurrir. Son lugares personales que permiten esta transformación.</p>
El Bloque de la Danza y las Rupturas	<ul style="list-style-type: none"> - LA PRIMERA RUPTURA DEL RECTÁNGULO: REGLA DEL SALTO Y LA DANZA - LA SEGUNDA RUPTURA: LA DANZA DEL RECTÁNGULO Y EL NUEVO INGRESO - LA CAMINATA DEL INOCENTE: REGLA DE INGRESO 	<ul style="list-style-type: none"> - La regla de salto - La danza de los vértices - La ruptura del espacio - La regla del ingreso, con el dar la mano 	<p>El Bloque de la danza se da en los en los vértices del rectángulo, con el objetivo de generar rupturas de la contención y fugas del espacio, para construir dinamismos en el exterior y focos de atención claros.</p>



El Bloque el Juego	<ul style="list-style-type: none"> - TEXTO NO DICHO - LA DANZA DE LA MIRADA (MOMENTO DE JUEGO) - DANZA DE LAS MANOS (MOMENTO DE JUEGO) - LA MARIONETA (MOMENTO DE JUEGO) - LA DANZA DE LA MIRADA II (Por el espacio) 	<ul style="list-style-type: none"> - Cambio de intención y construcción con respecto a al proximidad - Generación de un juego mediante distintos niveles de la mirada - Generar una relación mediante el tacto y el contacto - Cambio e ritmos en el contexto para dar paso a una nueva atmosfera 	<p>Busca generar una dinámica lúdica y de construcción de relaciones en distintos niveles de proximidad con el otro. Cada uno presenta un nivel de relación en mayor o menor grado con respecto a cosujeto.</p> <p>Otro objetivo es darle un nuevo contexto al lugar generado, por lo tanto se cambia el dinamismo con el cual se ha venido construyendo.</p>
El Bloque del Ladrado	<ul style="list-style-type: none"> - EL CÓDIGO DEL LADRADO (MONÓLOGO DEL LADRADO) 	<ul style="list-style-type: none"> - Instaurar el código del ladrado - Desarrollar el cogido del ladrado con sus calidades y cualidades - Construir una historia propia basada en una experiencia del 	<p>Generar mediante un código del lenguaje del ladrado, una nueva forma de comunicación y por lo tanto desencadenar una nueva forma de relacionarse mediante el sonido.</p> <p>Entablar un diálogo con el otro bajo la ley de este código.</p>



		rectángulo a base del ladrido.	
El Bloque de lo Intimo	<ul style="list-style-type: none"> - EL ABRAZO - EL SECRETO 	<ul style="list-style-type: none"> - Construir relaciones mucho más cercanas - Revelar nuevos códigos y enfatizar reglas anteriores - Diluir por completo la sensación de ser extraños unos con otros. 	Busca construir relaciones más fuertes, mediante gestos cotidianos, capaces de revelar las intenciones del sujeto que se plantearon en la hipótesis.
El Bloque de Cierre	<ul style="list-style-type: none"> - SACAR A UNO DE LOS COSUJETOS DEL ESPACIO (O A VARIOS) - FINAL: EL APLAUSO COLECTIVO 	<ul style="list-style-type: none"> - El código del salto para salir - El código del aplauso para cerrar la ficción 	El objetivo de esto es darle un cierre al dispositivo mediante el aplauso y para esto, se sacan a cosujetos que puedan volverse nuevamente espectadores del exterior del rectángulo

También es bueno pensar que en sí todos estos lugares, presentan transiciones y momentos que cambian la lógica del interior, sin dar nuevas intenciones sino encaminados a la de la hipótesis presentada. Pensar en las transiciones como lugares que están en constante elaboración y que son capaces de traernos nuevamente al lugar de a ficción. Un ejemplo, es la construcción del código del ladrido, que en sí mismo encierra su propio bloque, por su estructura y sus matices que son elementos de una misma naturaleza y capaces de construir un dinamismo entre los participantes,



debido al entendimiento que permite el código. Se puede pensar en la silla y su lugar de darle un accionar al otro, darle un lugar de estar y capaz de trazar los primeros dinamismos en el juego.

Todos estos momentos en su mayoría producen distintos niveles de relación tanto para el cosujeto que habita en el interior del rectángulo así como para los observadores que están fuera de él. Todos estos instantes buscan ir construyendo este cuerpo acompañado y que el cosujeto mediante los momentos sea capaz de asimilar el contenido y la carga que existe en cada uno de ellos. En esta presentación se pudo revelar a los participantes como una especie de comunidad, la misma en su estar y convivir permiten la visibilización del cuerpo del ejecutante en este estado de fragilidad, un cuerpo acompañado donde en el transcurrir se dieron transformación tanto del espacio como del espectador. Este transformar nace de las conexiones y relaciones trazadas por todos, en el cual ambos aprenden y se amalgaman del otro, este cuerpo del ejecutante se revela en este presentar y a su vez junto al resto de cuerpos, como cuerpos finitos, frágiles y que se dependen del uno al otro siempre

CONCLUSIONES

Para concluir, la propuesta Espectador vs. Ejecutante se plantea primeramente en un diálogo horizontal por parte de ambos, con las mismas leyes, donde se propone el traspaso de las fronteras del producto obra hacia el espectador, es decir darle mayor atención al rol participativo y colaborativo del público, dándole un lugar de cosujeto dentro de la construcción del acontecimiento.

Por lo tanto fue importante darle a este dispositivo una dramaturgia contundente, debido a que el *Guión de Momentos*, nos coloca en diversos instantes que pueden desembocar y producir acontecimientos de carácter relacional, cada vez más diversos y capaces de producir experiencias sensoriales y racionales en el otro. Pero es con la llegada de la *Dramaturgia del Dispositivo* lo que construye una mayor intención por parte del ejecutante, dando al cosujeto una mayor claridad al momento de atravesar los instantes y códigos propuestos. Y por lo tanto al tener una intención más fuerte que viene del sujeto que propone, los colaboradores también empiezan a resolver y proponer dentro de la lógica que se presenta y que la misma nace de la hipótesis planteada.

En el *Guión de Momentos* lo que se buscaba era generar un evento de sociabilización cuya hipótesis trata sobre la producción de un espacio que intenta construir un pequeño mundo en su interior, bajo la noción de la imperceptibilidad. Y en la *Dramaturgia del Dispositivo*, lo que se buscaba es responder una pregunta mucho más personal, adjuntando la noción de fragilidad del individuo al momento de entablar los objetivos y que esto sea capaz de construir la línea de desarrollo del acontecimiento, y que en cada uno de los momentos se responda a la pregunta planteada en la nueva hipótesis: ¿Cómo puedo hacer para que los momentos por los cuales debo atravesar, sean momentos en los cuales estoy y me siento acompañado en la escena? Por lo tanto, la intención de construcción ya va encaminada a un mismo objetivo.

El discurso por detrás del dispositivo no aparece como algo premeditado, es decir la noción de la fragilidad surge en la práctica y en el momento de atravesar una y otra vez por lo materiales presentados.



En el primer momento que corresponde al *Guión de Momentos*, la experiencia del ejecutante se basa en un lugar de propuesta, presencia y escucha para poder sostener la construcción del acontecimiento en tiempo real, por lo tanto los diversos estados que aparecieron, son solo ligeros rasgos ya que la atención está precisamente en el otro y la construcción de relaciones y comportamientos subjetivos con él, dejando que el rol del ejecutante se diluya a momentos para dar paso al foco de atención al espectador.

En el segundo momento que corresponde a la *Dramaturgia del Dispositivo*, dicha experiencia cambió, se volvió un lugar de paso por este espacio y por cada uno de los momentos cargados de un contenido e intención por detrás, a pesar de estar formado por múltiples intenciones, las mismas no se desvían de la noción de fragilidad, y de la búsqueda de un cuerpo que se visibiliza, transforma y engrana ante la comunidad en la cual está invitado a convivir. Un cuerpo que no lo hace por sí solo sino que necesita de estos momentos y de los cosujetos para poder llegar a este nuevo espacio. Por lo tanto, cuando el discurso previo no existe, el individuo recurre a su propio discurso y lo encuentra en sí mismo, en su experiencia y su forma de entender la vida y el arte en dicho momento.

En sí la línea de desarrollo del dispositivo lo que busca es maneras de relacionarse con el público, pero en el primer momento cada uno de los instantes, códigos y reglas de juego son elementos frágiles y que con el tiempo pueden desvanecerse, reaparecer o finalmente no desarrollarse. Por lo tanto al tener la línea de acción clara y definida, las reglas y códigos pueden llegar a difuminarse, pero es la estructura y la intención en cada uno de los instantes los que permite dar un soporte al accionar del ejecutante y a su vez darle al espectador este lugar de acción y de respuesta ante lo presentado, obviamente enfocados en darle múltiples respuestas a la pregunta de la hipótesis.

Las transiciones de un instante a otro son las posibles fugas sobre las cuales el accionar del espectador puede volverse más potencial. La construcción de los momentos se vuelve un lugar de propuesta y aceptación donde uno de los dos termina por aceptar, negar o transformar el código presentado. Existen materiales que aparecen y reaparecen como por ejemplo la imitación es un lugar donde la proximidad y cercanía al otro surge, este elemento puede ser invasivo dependiendo del contexto en el cual nace. En los primeros instantes puede haber una negociación de parte de

ambos, una aceptación o una negación al mismo, depende mucho de la percepción del público, aunque es importante reconocer que en el transcurrir el código se asimila y sobre le puede darse una transformación dando como resultado la presencia de nuevos códigos en la escena.

Por lo tanto, incluso puede pensarse que las transiciones son transformaciones de códigos anteriormente presentados, que buscan cambiar la dinámica del instante, el código generado o enganchar y guiar al cosujeto por la estructura y a su vez construir nuevos tipos de relaciones entre los mismos, el espacio y el ejecutante.

Cada una de las nociones y ejes que nos da Aragón pueden mirarse como posibles caminos para encontrar dispositivos que coloquen en nuevos contextos, experiencias y situaciones tanto al creador-intérprete como al público. Es importante mirar que algunos de los procesos actuales buscan diluir las fronteras entre el espectador y la obra, por lo tanto en este trabajo se ha buscado una cercanía con el otro a partir del cambio de espacio y esto llevado a un cambio de contexto, donde las lecturas serán variadas y diversas.

La noción de espacio propuesta, franquea las líneas entre el espectador y el producto escénico, reconocemos que a pesar de que no existe el espacio del teatro convencional como tal, se termina por generar una nueva convención. En el arte escénico contemporáneo es importante el surgimiento de nuevas convenciones, ya que esto nos dará nuevas formas de mirar la escena y acercarnos a la construcción del hecho escénico.

Este dispositivo es capaz de generar múltiples lecturas que se van dando por el observador externo, a su vez a esto se adjuntan otras características como la lógica incierta que a momentos aparece debido a que viene de un carácter de acciones humanas que no se pueden prever. Con esto nos referimos que a pesar de la existencia de una Dramaturgia, el accionar del cosujeto termina por construir el sentido a la intención propuesta y es donde ese sentido dado puede ser capaz de desbordarse hacia otros lugares, pero cada uno de los mecanismos del dispositivo deben ser capaces de poder guiar hacia los objetivos.

Finalmente este teatro muy apegado a Teatro Relacional busca generar estas formas de comportamiento en relación, donde incluso las líneas de lo real y verdadero se difuminan por dentro del rectángulo. Es una confrontación mutua por equilibrar el lugar y coloca una serie de matices



en los intereses subjetivos propios de los cosujetos.

Este ejercicio escénico puede someterse a varios contextos fuera de la sala de teatro como tal, es decir realizarlo en museo, lugares no convencionales, espacios y salas externas, con un público diferente y diverso. Con el objetivo de probar la estructura múltiples veces dando como posibles resultados una consolidación de la misma y encontrar estrategias de desarrollo y de ejecución.

El enfrentarse a diversos públicos da la posibilidad de mirar el comportamiento y el accionar desde amplias perspectivas, todo esto capaz de alimentar los códigos que a pesar que son estructuras sólidas, pueden ganar nuevos matices y cualidades para el ejecutante, expandiendo el discurso que aparece y en el ejecutante darle la oportunidad de enfrentarse a nuevos contextos y de construir y reconstruir su noción de fragilidad.



BIBLIOGRAFÍA

Aragón Pividal, Agustina. (2014) *La renovación de la escena tras el relevo del paradigma narrativo por el nuevo teatro posdramático: teatro discursivo, teatro asociativo y teatro relacional*. Documento Digital. Anagnórisis. Revista de investigación teatral, n°. 10, diciembre de 2014.

Cornago, Oscar. (2005) (¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la Modernidad). Documento Digital. Telón de Fondo. Revista de teoría y Crítica Teatral, n°. 1-agosto 2005.

Glosario. Dispositivo en el Arte. Recuperado de http://www6.uc.cl/sw_educ/obras/php/glosa.php?glosario=Dispositivo

Griffero, Ramón (2011). *La Dramaturgia del Espacio*. Ciudad: Ediciones Artes del Sur y Ediciones Frontera Sur. Santiago de Chile. Chile

Ordoñez, R. (s/a). *Diario de Trabajo de la Experiencia del Ejercicio Escénico: Espectador Vs Ejecutante*. *Indicios de un Teatro Relacional*". Sin publicación.

Teatro Relacional. (16 de Mayo del 2012). *Teatro Relacional: la merienda engorda*. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=Yrvl4amLEw0>

APÉNDICES

Apéndices A

GUIÓN DE MOMENTOS

A continuación se detalla El Guión de Momentos:

En este Guión no se establece un orden de aparición de los momentos, a más del inicio y del final, los demás surgen de forma aleatoria e incluso pueden repetirse dentro de una misma duración.

1. BIENVENIDA
2. OBSERVANDO AL COSUJETO
3. COMPETENCIAS DE SILLAS (Momento latente durante toda la duración)
4. LA NEGACIÓN (Momento latente durante toda la duración)
5. TEXTO DE LA FRAGILIDAD (Primer Indicio)
6. LA PRIMERA RUPTURA DEL RECTÁNGULO: REGLA DEL SALTO Y LA DANZA
7. LA IMITACIÓN ((Momento latente durante toda la duración)
8. LA DANZA DE LAS MIRADA (sentado en la silla):REGLA DE INGRESO
9. LA DANZA DE LAS MANOS
10. EL BORDEAR Y SUBIRSE A LAS SILLAS (Momento latente durante toda la duración)
11. EL CÓDIGO DEL LADRIDO (MONÓLOGO DEL LADRIDO)
12. SEGUNDA RUPTURA: LA OBSERVACIÓN Y EL SILENCIO
13. LA CAMINATA DEL INOCENTE: Ingreso al espacio
14. EL SECRETO
15. LA DANZA DE LA MIRADA II (Por el espacio)
16. EL TEXTO DE LA FRAGILIDAD Y LA CONFESIÓN: PRIMER ABRAZO
17. LA TERCERA RUPTURA: LA DANZA DEL RECTÁNGULO Y EL NUEVO INGRESO
18. LA MARIONETA
19. EL ABRAZO (La despedida)
20. SACAR A UNO DE LOS COSUJETOS DEL ESPACIO (O A VARIOS)
21. FINAL: EL APLAUSO COLECTIVO

Apéndice B

DRAMATURGIA DEL DISPOSITIVO

Dicha Dramaturgia se mantiene de un orden establecido y que presenta las transiciones como puntos de quiebre que le permiten al ejecutante volver a la estructura establecida, así como puntos de fuga por los cuales el espectador también puede proponer nuevos códigos.

- 1) BIENVENIDA
- 2) OBSERVANDO AL COSUJETO
- 3) TEXTO DE LA FRAGILIDAD (Primer Indicio)
- 4) TEXTO NO DICHO (Material Derivado)
- 5) LA DANZA DE LA MIRADA (MOMENTO DE JUEGO)
- 6) DANZA DE LAS MANOS (MOMENTO DE JUEGO)
- 7) LA MARIONETA (MOMENTO DE JUEGO)
- 8) LA PRIMERA RUPTURA DEL RECTÁNGULO: REGLA DEL SALTO Y LA DANZA
- 9) LA CAMINATA DEL INOCENTE: REGLA DE INGRESO
- 10) EL CÓDIGO DEL LADRIDO (MONÓLOGO DEL LADRIDO)
- 11) LA DANZA DE LA MIRADA II (Por el espacio)
- 12) LA ESPERA
- 13) EL SECRETO
- 14) LA SEGUNDA RUPTURA: LA DANZA DEL RECTÁNGULO Y EL NUEVO INGRESO
- 15) EL TEXTO DE LA FRAGILIDAD Y LA CONFESIÓN
- 16) EL ABRAZO (La despedida)
- 17) SACAR A UNO DE LOS COSUJETOS DEL ESPACIO (O A VARIOS)
- 18) FINAL: EL APLAUSO COLECTIVO

Apéndice C

Video 1 de la presentación “Espectador Vs Ejecutante: Indicios de un Teatro Relacional”

A continuación se nombran los Momentos y cada uno con su duración.

3.1.1 BIENVENIDA (Ver Apéndice C. Video 00:00min - 02:32 min)

3.1.2 OBSERVANDO AL COSUJETO: UN MOMENTO DE TRANSICIÓN (Ver Apéndice C. Video 02:33min- 03:38min)

3.1.3 TEXTO DE LA FRAGILIDAD: INDICIOS DE UNA FRAGILIDAD ESCONDIDA Y DE LA POSIBLE SALIDA (Ver Apéndice C. Video 02:39min – 04:28min)

3.1.4 TEXTO NO DICHO: MATERIAL DERIVADO (Ver Apéndice C. Video 04:29min - 05:02min)

3.1.5 DANZA DE LA MIRADA: LA PELOTA QUE VIAJA POR EL ESPACIO Y DEL UNO AL OTRO (Ver Apéndice C. Video 05:09min- 07:15min)

3.1.6 MARIONETA: LA TRANSFORMACIÓN DEL JUEGO (Ver Apéndice C. Video. 07:16min- 08:25min)

3.1.7 IMITACIÓN: COMO UN MOMENTO QUE REAPARECE PARA LA TRANSICIÓN. (Ver Apéndice C. Video 08:26min- 09:43min)

3.1.8 PRIMERA RUPTURA DEL RECTÁNGULO: REGLA DEL SALTO Y LA DANZA (Ver Apéndice C. Video 09:44- 11:00min)

3.1.9 CAMINATA DEL INOCENTE: REGLA DE INGRESO (Ver Apéndice C. Video 11:01min- 12:01min)

3.1.10 NUEVA TRANSICIÓN, EL MOMENTO DE CONSEGUIR LA SILLA. (Ver Apéndice C. Video 12:02min- 13:47min)

3.1.11 CÓDIGO DEL LADRIDO: MONÓLOGO DEL LADRIDO (Ver Apéndice C 13:48min- 15:01min)

3.1.12 ESPERA (Ver Apéndice C. Video 15:02min 18:00min)

3.1.13 SECRETO (Ver Apéndice C. Video 18:01min 19:25min)

3.1.14 SEGUNDA RUPTURA: LA DANZA DEL RECTÁNGULO Y EL NUEVO INGRESO (Ver Apéndice C. Video 19:26min- 20:43min)

3.1.15 TEXTO DE LA FRAGILIDAD Y LA CONFESIÓN (Ver Apéndice C. Video 20:44min- 24:12min)

3.1.16 SACAR A UNO DE LOS COSUJETOS DEL ESPACIO O A VARIOS (Ver Apéndice C. Video 24:13min- 25:23min)

3.1.17 FINAL: EL APLAUSO COLECTIVO (Ver Apéndice C. Video 25:24min- 26:15min)

Apéndice D

Video 2 (Detalles) de la presentación “Espectador Vs Ejecutante: Indicios de un Teatro Relacional”

En este Video se pueden mirar los detalles, desde otra toma de cámara para poder tener una visión desde otros lugares que no se pudieron apreciar con la cámara fija. El video consta de dos Clips que se encuentran uno a continuación el otro. Dicho video fue grabado Por Cindy Agreda, con la noción de tener total libertad de a travesar el espacio para hacerlo.

- Duración Clip 1 : 00:00min-20:00min
- Duración Clip 2 : 00-00min- 06:35min